R 421/439

К 421
439
19 вкл

В. П. ШКАФЕР

СОРОК ЛЕТ НА СЦЕНЕ РУССКОЙ ОПЕРЫ

ВОСПОМИНАНИЯ

Ср 1-82
124437

1890—1930 гг.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ: ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА О. С. ЛИТОВСКОГО И ЗАСЛ. ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ Б. В. АСАФЬЕВА

ИЗДАНИЕ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМЕНИ С. М. КИРОВА
ЛЕНИНГРАД
1936

Ответственный редактор
О. С. Литовский

Оформление и техническая редакция
Александра Бродского

Суперобложка, переплет, титул, заглавная буква и заставки работы художника Ю. Вычегжанина. Вид театра — гравюра на дереве работы художника
Л. С. Хижинского

Ответственный корректор
Э. А. Старк

Портреты: В. П. Шкафера, А. Я. Головина, В. Э. Мейерхольда и портреты в ролях Ф. И. Шаляпина — Олоферн («Юдифь»), Дон Кихот («Дон Кихот»), Мельник («Русалка»), Сальери («Моцарт и Сальери») — работы художника светописи М. А. Шерлинга

Тир. 4000 экз. Сдано в произв. 2/IV 1935 г. Подписано к печати 23/V 1936 г. Формат бум. 72×105, 17 печ. л., 52000 знаков в 1 печ. л. Ленгорлит № 14521. 21 тип. ОГИЗ РСФСР треста „Полиграфкнига" имени Ив. Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11. Заказ № 164.

ПОГАШЕНО
Библиотека
Ленинград
Библиотека имени В. И. Ленина
2011110314

О. С. ЛИТОВСКИЙ

У нас почти совершенно нет книг и исследований по истории русской оперы. Предлагаемая вниманию читателя книга В. П. Шкафера «40 лет на оперной сцене» не восполняет, разумеется, этого пробела, ибо она ни в какой мере не является ни по своему характеру, ни по своей методологии научно-исследовательской или исторической работой. Тем не менее книга эта представляет живой и значительный интерес для всякого интересующегося прошлыми судьбами и нынешним состоянием оперного театра. Это живая запись, воспоминания об оперном быте конца XIX и начала XX века.

Особый интерес представляют собой главы, посвященные Мамонтовской опере. К сожалению, надо признать, что при всем богатстве имеющихся в этих главах материала, он все же не дает нужного и достаточно глубокого представления об этом несомненно интереснейшем этапе в развитии русской оперы.

Отдельные интересные бытовые и творческие детали, новые факты не дают все же развернутой картины борьбы за русскую оперу и за русское оперное искусство, борьбы прогрессивной, которую несомненно вел Мамонтовский театр, резко выступая против консерватизма и рутины императорских театров. Недостаточно ясно вскрыта также и социальная природа мамонтовского меценатства, которое объективно само по себе сыграло положительную роль.

Общеизвестно с каким трудом внедрялся на русскую сцену репертуар Островского. Императорские театры, чьи подмостки служили часто ареной для игры благородных чувств аристократических героев, не могли примириться с появлением на тех самых подмостках, где культивировались условно-романтические и ложноклассические образцы, — бытовых людей, одетых в чуйки и в смазные сапоги — купцов и людей Зарядья. Против этих новых сценических героев русского быта протестовали даже такие выдающиеся актеры, как Щепкин.

Пожалуй с такими же, если еще не с большими трудами, проникла на сцену русская опера, начиная с кучкистов. Воспитанная на традициях Гранд-Опера, на бутафорской пышности зрелища, на итальянщине в дурном смысле слова, императорская сцена и ее руководители и законодатели вообще не могли себе представить самую возможность создания

русской национальной оперы, основанной на русских мелодиях и на русском фольклоре.

Борьба за русскую оперу — это далеко еще не исследованная область. Поэтому те страницы труда Шкафера, где он рассказывает, хотя очень скупо и недостаточно глубоко об этой драматической борьбе, представляют большой интерес и для настоящего времени, когда мы ставим перед оперой задачи овладения народной песенной стихией.

Несомненно специфическое и очень большое значение имеют, особенно для наших вокалистов и вокальных педагогов, главы, посвященные обучению певца. Бесхитростный и горестный, не лишенный иронии и юмора рассказ Шкафера о его мытарствах по знаменитым и незнаменитым педагогам, колдунам и знахарям по постановке голоса, несомненно произведет впечатление и на нашего читателя. История повторяется. Как и 40 лет тому назад, так и теперь вопросы вокальной педагогики остаются самой неисследованной и самой «темной» отраслью музыкального образования. Рассказ Шкафера должен предостеречь наших легковеров, наших меценатов и вокалистов, взыскующих особого универсального метода постановки голоса от беспочвенных и шарлатанских экспериментов в этой области. Главы, посвященные вопросам вокального образования, весьма поучительные главы.

Книга Шкафера — это книга практика оперного дела, который не только много видел на своем веку, но и очень много сам сделал для русской и советской оперы. Эта книга полезна и нужна не только для читателя специалиста, но и для гораздо более широкого круга любителей оперного искусства.

Б. В. АСАФЬЕВ (ИГОРЬ ГЛЕБОВ)

Мемуарная литература о русском музыкальном театре почти — и даже больше, чем почти — отсутствует. Смело можно сказать, что воспоминания Заслуженного артиста В. П. Шкафера являются первостепенной значимости вкладом в область, интерес к которой не ограничивается узким кругом профессионалов, так как музыкальный театр СССР давно уже перестал быть театром для избранных и занимает среди художественных сокровищ нашей великой страны одно из выдающихся мест по привлекаемому им к себе вниманию со стороны трудящихся масс.

А между тем, совсем нет материалов, которые бы знакомили не только с оперным делом в отношении его истории, его строительства и текущей практики, но нет и работ, касающихся главного носителя оперы — певца-актера, его психики, творческих запросов, исканий, сложности признанного пути, им проходимого, словом, всего того, что приближало бы слушателей оперы к создателям музыкально-сценических образов, как к людям, проходящим не легкий трудовой искус.

Василий Петрович Шкафер, повествуя о своем жизненном пути, в сущности, рассказывает о многих, подобных ему деятелях оперной сцены, пробивавшихся «в люди» среди, на редкость мерзостных, условий быта, учебы и борьбы за профессионализм, — условий, порожденных кошмарным политическим режимом царской России.

Повествование Шкафера — талантливое, добродушно-ироническое — воспринимается, как ярчайший человеческий документ, как свидетельство о полной цинизма, «общественной жизни», в условиях эксплоататорской «культуры»: здравое художественное чутье, способности, ум, сознание необходимости строгого профессионального образования — все эти положительнейшие качества в человеке, казалось бы, заслуживающие только поддержки и бережной опеки со стороны общества, встречали, либо тупое сопротивление, либо наталкивались в своем инстинктивном стремлении к образованию и труду на целый ряд столь жестоко-нелепых препятствий, что многие обладатели талантов, лишенные только одной способности — умения эксплоатировать в свою пользу других — гибли безвозвратно. А кого выручал в конце концов случай — редкий, правда, — тот, хотя и выходил на дорогу, но наталкивался на театральную среду

обычно с таким этически-низким уровнем, что должен был, чтобы не быть «съеденным», очень значительную часть сил и времени отдавать не на художественное самовоспитание, а на борьбу за свое скромное право быть тоже артистом.

Эпоха власти случайностей, с одной стороны, и самодурство всякого рода, с другой, — такова эпоха, о которой, главным образом, повествует Шкафер. И как таковая, она была бы вовсе неинтересной, если бы среди подобного рода звериной борьбы за существование, за право на самоопределение способных к искусству людей, не происходил бы любопытный процесс обновления русского оперного театра. Мало того, как раз В. П. Шкафер один из участников этого обновления, один из тех, увы, немногих деятелей, которые, выбившись на поверхность тяжелыми усилиями, не забывают о борьбе, не успокаиваются на том или ином, достигнутом, прочном положении, а продолжают поиски «новой жизни», чтобы те, кто придут за ними на оперную сцену, чувствовали бы себя художниками, а не жертвами косной и рутинной окружающей среды, целью существования которой было развлекать пресыщенную публику, а после развлекаться самим.

Все же В. П. Шкаферу повезло. Жизнь не засосала его на глухих провинциальных сценах. Он встретился с Мамонтовым. Мамонтов, конечно, при всех талантливых качествах его оригинальной личности, принадлежал все же к любопытной, порожденной, специфически «своеобразными» условиями российского просвещения, породе самородков-самодуров.

Здравое чутье, иногда и вкус, побуждали этих чудаков, «одиночек», обуянных к тому же чувством «националистической гордости», подогретым на империалистических дрожжах, проявлять себя в качестве щедрых меценатов, и не только пассивных — просто вытаскивавших требуемые суммы из бумажника, но и весьма активных, — строивших серьезное и большое дело. Правда, в результате, психология самодурства сказывалась: частное дело действительно оказывалось частным, т. е. безответственным, и любой случай или каприз обрывали затею: люди могли отправляться куда угодно или организовывать «товарищества», ничем не обеспеченные, а дело, —, ну а дело какой-либо другой более или менее удачливый самодур, а чаще всего, просто антрепренер-эксплоататор начинал сызнова, без затей, по-старинке.

Но с Мамонтовским оперным театром дело вышло иначе. Конец предприятия не был концом содержательной работы, сложившейся там, а скорее началом «освободительного движения» на русской сцене, приведшим к образованию нового, выразительного, реалистического стиля пения, к возникновению самого понятия «оперный» спектакль, как сложный стилистический комплекс (этому, конечно, способствовали пришедшие в Мамонтовскую частную оперу выдающиеся русские художники той эпохи), наконец, к необходимости отныне считаться с целеустремленной — в отношении раскрытия содержания оперы — работой над логикой оформления, над сценическим образом, над осмысленной интонацией, над проблемой звуко-слова, перевода и т. д. и т. д. Все это стояло в связи с глав-

ным: с общественным признанием прав русского оперного композитора и русского оперного творчества. В данном отношении Мамонтовский театр сыграл руководящую роль, и опыт этого театра надо считать поворотным пунктом в истории, не только русского оперного спектакля, но и всей истории русской оперной музыки. Конечно, признание это совершалось в условиях закрепляющегося буржуазного строя и в узких гранях националистической культуры, но все же оно способствовало закреплению в общественном сознании и сохранению великих художественных ценностей русской музыки. Теперь настала пора для полного и всестороннего их усвоения пролетариатом как уже классического наследия. Но та эпоха в жизни русского оперного театра, о которой талантливо рассказывает В. П. Шкафер и которая стала теперь для нас историей, строилась усилиями целого ряда даровитых и смотревших вперед людей, людей, пробивавшихся среди жестоких рабских условий существования и, все-таки, упорно создававших столь прочные предпосылки русского оперного искусства, в развитии которых глубоко заинтересован и наш современный советский оперный театр.

Воспоминания Шкафера, работавшего, так сказать, на подступах к современности, интересны, помимо рисуемых им ярких картин развития русского оперного театра, помимо горестных сказаний о трудностях обрести в себе и создать артиста-певца, сказаний весьма поучительных и с точки зрения современного, далеко не блестящего, положения дела в области вокального искусства, — целым рядом сочных и метких зарисовок-характеристик. Они говорят о тонкой наблюдательности и иронии автора, о вдумчивом, пристальном отношении его к окружающим: быту и людям, о постоянном беспокойстве художественного сознания. Пусть моментами наивно-романтически, но всегда глубоко искренно и убежденно В. П. Шкафер добивался в искусстве жизненной правды и содержательности. Таким он живет и сейчас среди нас, и этими своими основными лозунгами — лозунгами всей своей многолетней деятельности, В. П. близок советской действительности, работающей над созданием великого стиля — стиля социалистического реализма.

ОТ АВТОРА

Из прожитой долголетней театральной жизни у меня сохранились воспоминания бытовых условий, в которых шаг за шагом, с большим трудом приходилось выбираться на дорогу, подсказанную непосредственным чувством и желанием быть на подмостках оперной сцены.

Личные наблюдения и впечатления, пережитые мной в жизни как в период моего учения, так и дальнейшей работы на театре за истекший срок, значительно, быть может, поблекли и имеют относительное значение лишь для истории оперного театра.

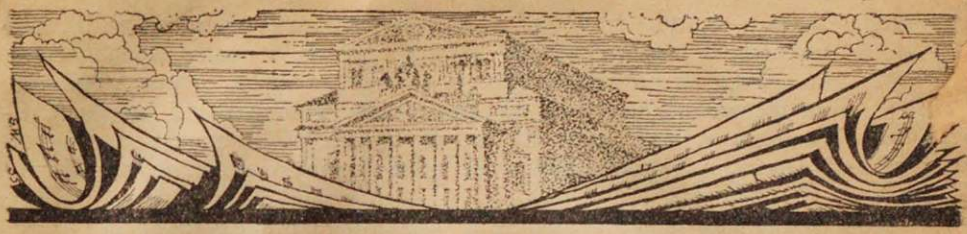
Оговариваюсь и в том, что не имею писательского дара, а посему прошу моего читателя посмотреть на это дело, за которое я взялся только благодаря настойчивой просьбе моих товарищей и друзей, как на правдивый рассказ о былом, заключающий в себе историко-бытовой материал.

Об оперном театре, в особенности о русском, сравнительно с театром драмы, имеются весьма ограниченные и скудные сведения. А между тем бытовые условия ученической страды и театра, которые сохранились в моей памяти, дают довольно любопытный материал для сравнений с настоящим и далеко не лишний для будущего исследователя оперного дела.

Говоря о развитии оперного театра в России и о роли в нем Шаляпина, я излагаю свои воспоминания о Шаляпине, как о художнике, не останавливаясь на его политических взглядах, которые привели его к эмиграции из СССР. Эти политические взгляды Шаляпина были уже единодушно осуждены всей советской общественностью, в том числе и мною.

Считаю своим долгом принести глубокую и сердечную благодарность Заслуженному деятелю искусств Борису Владимировичу Асафьеву, неустанному вдохновителю моего настоящего труда.

Заслуженный артист
В. П. Шкафер



I

Мое детство

Я родился в 1867 году, в бедной семье. Отец—лекарский помощник Московской психиатрической Преображенской больницы—содержал многочисленную семью на скудное, небольшое жалованье, едва выбиваясь из нужды и не имея возможности дать своим детям широкое образование.

Начну с детства. Оно окрашивается не совсем обычными красками и о нем хочется сказать несколько слов, тем более что в последующей артистической жизни не мало черпалось для творческого создания игранных на сцене ролей и режиссерских работ из тех давно забытых воспоминаний прошлого, которые были богаты непосредственной восприимчивостью юного сердца.

Окраина Москвы, где мы жили, носила название «Тишины». Название такое вполне оправдывалось той обывательской обстановкой, в которой однообразие и скука обыденной жизни перемежались событиями: пожарами, убийствами, грабежами, драками, молебнами, свадьбами и похоронами. Обыватель жил мирно и тихо.

Город был где-то далеко, далеко и загадочно рисовался в детском воображении сказкой.

«Тишина» граничила с Сокольничьей рощей, в то время густолиственной, непроходимой чащей величавого соснового бора, куда мы любили ходить летом за ягодами, лесными орехами, ловили птиц, бабочек, стрекоз, наслаждались природой и чувствовали себя «вольными птицами», беспечно и весело, радостно глядя на окружающий нас мир. — Золотое детство! Рядом с Сокольниками (так называлась эта роща) были села Преображенское, Черкизово, Камер-коллежский вал, река Яуза, Семеновское — старина, где молодой царь Петр впервые спустил свой зна-

тый «Бот» — судно, которое в модели сохранялось в селе Измайлово, где находился измайловский дворец, рядом с селом Преображенским. Я этот «Бот» видел самолично: огромная лодка, с очень глубоким дном, многовесельная, стояла на подставке. Приходящий народ смотрел на «диковину», как смотрел в то время в Московском Кремле на «Царь-Пушку», «Царь-Колокол» и «Златоглавую колокольню Ивана Великого».

Преображенская психиатрическая больница, где служил мой отец, называлась «Безумный или сумасшедший дом». Рядом, — «Пересыльная тюрьма», с другой стороны — «Матросская богадельня» для призреваемых.

«Безумный или сумасшедший дом» полвека назад являл собой подобие тюремной больницы, где все было на запоре: окна с толстыми железными решетками, грязь, мерзость запустения в отдельных камерах; для буйных — горячечные рубашки, в которые забинтовывали несчастных, избиваемых чуть ли не смертным боем служителями и няньками без видимой, с их стороны, провинности.

Дикие крики, стоны и вопли их всегда приковывали мое детское внимание; я выбегал из квартиры, помещавшейся рядом с палатами больных, и спрашивал первого попавшегося навстречу человека: «За что их так бьют?» Ответ был коротким: «Бьют?! — Стало быть так надо!» Битье, драка, порка были вообще в большом ходу.

Отец мой застал уже некоторый перелом в порядках этого мрачного заведения, однако отголоски старого продолжались до тех пор, пока группа видных психиатров того времени, как В. Р. Буцке, С. С. Корсаков, П. П. Баженов (впоследствии известные профессора), не внесла коренного переворота в эту область психиатрии.

Я был живым свидетелем того, как из ужасного, по своему виду, темного царства уныния и печали возродилось лечебное заведение, где уже были не «сумасшедшие», а «душевно-больные», которых не пытали и мучили, а лечили, и за которыми ухаживали на научных принципах широкого гуманизма.

Я бродил по палатам и коридорам больницы и был своим человеком среди этой разноплеменной и по-своему странно настроенной разнохарактерной массы людей, казавшихся мне тогда самыми обыкновенными, нормальными, отнюдь не больными людьми.

Это было отделение спокойных; бред их был тихий, для себя. Втихомолку, еле слышно, шепчет, сам с собою говорит, иногда размахивает руками, кому-то улыбается, смеется, хихикает; весь в своем сосредоточении, живет обособленной личной своей жизнью и повидимому доволен; ему хорошо.

Поглядишь на него и какое-то чувство жалости, как к больному ребенку, зашевелится в сердце. Он никого не трогает, никому не мешает, и ему также никто не мешает.

И такие бородатые дети встречаются на каждом шагу. Это в большинстве, как говорил отец, неизлечимые, — тут им и конец. «Буй-

ные», — они бывали страшными по своему виду, — что-то звериное, волчье было в их лицах и особенно в глазах; они сидели в одиночных камерах, за решеткой и за сеткой оконной рамы. Стоишь, смотришь со двора в окно и в ужасе отбегаешь с мыслью, — вот-вот выскочит и загрызет.

Они бьются об пол, скрежещут зубами, кому-то грозят кулаками, буйствуют; но эти счастливее первых: они скорее приходят в себя и выздоравливают.

Третья категория резко, выпукло, остро, надолго приковывает внимание своими характерно типическими особенностями.

Эти люди стоят до сих пор перед моими глазами как живые, только что мной виденные. Богородица, — худое, глубокой тоской овеянное лицо, большие лихорадочные глаза устремлены в одну точку, в руках держит край своего оборванного платья «комком», крепко его прижала, губы что-то шепчут непонятное, неясное, по временам кому-то говорит, почти выкрикивает: «Я матерь божья!» Так ее и зовут: «Наша богородица сегодня ничего не пила и не ела». Своим бредом она также никому не мешает.

Крупная фигура очень красивого, высокого роста, хорошо сложенного человека. Ходит он в своем драповом халате, пояс с нарядными кистями; — барская осанка, холеная борода, причесанный аккуратно; никак не похож на больного: спокоен, любезно вежлив со всеми, говорит здраво о чем угодно, образован, воспитан, — занимал видный пост по какому-то министерству.

Ему предоставлена особая комната, куда я мальчиком заходил к нему и получал конфеты и сладкие пирожки, которыми он меня угощал; он много и долго писал, — целые кипы исписанных листов бумаги.

Он меня иногда просил по секрету, чтобы никто не знал: «Мой милый, я прошу вас, опустите это письмо; оно написано высочайшей особе, которую я страстно люблю и которой пишу о своей любви, и надо, чтобы оно дошло и попало ей в руки».

Я брал письмо и обещал исполнить его просьбу. Таких писем он писал многое множество, ожидал ответа и, не получая его, временами тяжко страдал и мучился. Письма его я отдавал отцу. В них-то и был любовный бред больного.

У него был хороший голос, густой бархатный баритон; он умел петь и подражал старым итальянским певцам, делая голосовое тремоло. Часто пел романс: «Когда б я знал, напрасно жизнь и силу, напрасно бы я юность не терял. Твоя любовь открыла мне могилу; когда б я знал, когда б я знал». Его любовь, помутившая ему рассудок, свела его в могилу.

Бравый, крепкий, жизнерадостный для всех, Иван Иванович постоянно воевал, командовал и отдавал кому-то невидимому свои приказания: «без разговоров наступать, итти на штурм, колоть штыками, рубить тесаками, убивать!» — Только и всего.

И так, целыми днями этот человек был одержим одной этой idée fixe, другого он не знал и не видел.

Ему это не было скучно и утомительно. За пазухой халата он постоянно носил или кошку или котят; там же и кормил их и поил.

Смотреть часто на этих людей и слушать их бредовые речи мне было больно и тяжело, слезы подступали к моему горлу. Я никак не мог разгадать моим детским умом, в чем тут дело и почему они такие.

Отец запрещал мне ходить в палату к больным, но я украдкой любил их навещать, потому что многие меня ласкали, целовали, угощали пряниками, конфетами, фруктами; я был им близким, своим человеком.

Но самое тяжелое впечатление производили люди, страдающие эпилепсией.

В припадках они корчились, бились об пол головой, всем телом; судороги искажали их лица страшной гримасой, пена клокотала на губах и заливала их рот, из груди вырывался хриплый стон удушья; долго смотреть на такие страдания человека было невыносимо. Припадок проходил, больной вставал, шатаясь шел к своей койке и ничего не помнил, что с ним происходило. Самое же страшное — была покойницкая, где доктора производили вскрытие; заглядывая в окна, я видел трупы с изрезанными частями тела, с вынутыми мозгами из черепов, и мне делалось дурно.

Служителя говорили мне смеясь: «И тебя так, ужо, будут потрошить — они (доктора) любят резать и живых и мертвых, им что ж, чай, не жалко!»

Старожилы старого «безумного» дома рассказывали про некоего больного Ивана Яковлевича Корейша, к которому, как творящему чудеса исцеления недугов и предсказателю будущего, стекалась именитая Москва,— разного сорта люди: купцы, их жены, дети, торговцы, кое-кто из знати.

Он сидел в своей палате, в рваном ватном халате, неумытый, грязный, нечесаный а рядом с ним стояли не вынесенные экскременты, которыми он мазал, как миром и елеем, приходящих к нему на исцеление. И вот толпы шли, точно так же, как они ходили к мощам и иконам, к идолам, на поклонение. Деньги лились рекой и попадали они от него в карманы ловких спекулянтов-служителей, наживших капиталы.

Ивана Яковлевича Корейшу мне лично видеть не пришлось, но история Преображенской психиатрической больницы фигуру эту знала очень хорошо. Это был больной «чудотворец».

Пересыльная тюрьма или работный дом заключенных обнесена была каменным забором; тяжелые ворота были на цепи и когда отворялись,—громыхали. Стояли часовые солдаты с ружьями.

Арестанты выходили на работы — огороды и различный иной труд — во дворе тюрьмы. Собирали их в довольно большую группу, одетых в серые куртки и такого же цвета шапки колпаками, на спинах «желтый туз» — метка арестанта; были и закованные в ножные кандалы; почему-то звали их «отверженные». Но эти «отверженные» были, все же, здоровые, полные силы и воли люди, когда их выпускали на свободу — не так,

как «сумасшедшие», обреченные на неминуемую гибель. Арестантская песня звала к свободе, к раскрепощению человека, к попранию рабства и угнетения; в ней была удаль молодецкая.

Я любил слушать песни арестантов, когда они пели хором; жалею, что не смог их записать тогда.

«Матросская богадельня для призреваемых»: старики, старушки, слепые и разного рода дефективные, слабоумные люди населяли огромное здание, построенное еще во времена Николая I. Впервые в этой обстановке, среди людей, доживающих свой век, я приобщился начальной грамоте у старенького кантониста, помнящего француза (12-й год). Аз-буки-веди-глаголь-добро-есть-живете и т. д., шло дело с азов, потом «Букварь», «Родное Слово» и «Арифметика». За невыученный урок бил он линейкой по чему попало, после битья ставил в угол, надев на голову «дурацкий колпак», обертку от сахарной головы (сахар рафинад продавался тогда в виде головки конической формы).

В дурацком колпаке стоишь на коленях в углу и тихо плачешь горькими слезами и просишь прощенья: «простите, дорогой учитель, больше не буду». Таким образом шло начальное образование.

Моей особенной любовью пользовались призреваемые слепцы от рождения. Тихим летним вечером, на берегу речки Яузы, на луговинке под большой березой, куда мы их с товарищами, мальчиками приводили, они и рассаживались. Покурив вначале папироски, трубочки, пожевав черного хлебца, начинали хором петь,—пели стройно, очень своеобразным манером духовные псалмы и светские, любимые тогда, песни, вроде: «Среди долины ровные», «Вниз по Волге реке», «В славном Новгороде» и др. Пение слепцов привлекало большую толпу слушателей, которые потом оделяли их булками, калачами, сайками и мелкими медными деньгами. Я старался своим маленьким голосишкой им подпевать, подтягивать. Вот, думаю, где, впервые, зарождались изначальные мечты и стремления к пению; впоследствии мое увлечение перешло на профессиональных певчих. Кроме этого, моим любимым занятием было в свободное время играть на скрипке, а также петь в церкви на клиросе с дьячками.

Голос у меня был звонкий (альт), а прирожденная музыкальность помогала мне обращать на себя внимание даже любителей и знатоков пения. Я не раз слышал, как родителям говорили: «у сынка-то вашего звонкий голосок, — хорошо поет!» Мне это льстило, и я старался выводить ноту чисто и приятно, чтобы нравилось самому себе.

А когда однажды отец подарил мне камертон, и я, наподобие нашего певческого регента, мог дать тон: до-ми-до-соль-ми-до, счастью моему не было границ; я забирался в отдаленные места сараев, в кусты сада, на пустыри огородов и, задав тон, махал, подражая регенту, невидимому хору, выделывая голосом разные рулады на манер заправских певчих.

В то время в Москве были замечательные певческие церковные хоры, и мой дядя, поклонник и любитель пения, таскал меня по всей Москве в церковные праздники слушать певчих.

Зародившаяся страсть к пению, под влиянием церковных певческих хоров, овладела мной окончательно, и я стал мечтать попасть самому в хор «певчим».

Неприятно было и отпугивало одно обстоятельство: стоя около клироса и смотря в рот регенту и солистам-мальчикам, не один раз я видел, как регент камертоном, его шишкой, ударял по голове то того, то другого мальчика, которые, повидимому, фальшивили или не во-время вступали; видел, как он их щипал, бил кулаком в спину, дергал, то и дело издавая какие-то ругательства по адресу провинившегося, иногда очень маленького, щупленького и жалкого мальчонка, у которого слезы капали из глаз.

Смотреть было больно на эти деспотические выходки регента-хозяина, и я терял охоту поступления в хор певчих, думая, что та же участь ожидает и меня.

Впоследствии я узнал, в каких ужасных условиях живут эти несчастные дети; на полуголодном существовании, без проблеска минимально-культурных условий, — в нищете, в грязи, в полном одичании; алкоголизм и другие пороки готовили многим из них самую мрачную будущность. Профессия «певчего» считалась в жизненном быту ничтожной, а сам певчий — пропащий человек, никуда не годный.

Слово «певчий» было почти что ругательным. (В несколько лучших условиях находились так называемые архиерейские и синодального ведомства певческие хоры; там была «казенная» служба, и положение этих певчих было привилегированным, я же имею в виду «частные» хоры, каковых было многое множество.)

Духовные концерты мало-мальски приличного хора собирали, особенно в великом посту, в церквах истинных любителей пения, и я старался не пропустить случая услышать хороших «солистов» и сочинения духовных композиторов: Бортнянского, Турчанинова, Галуппи и других, исключительно, помнится, эффектных для громогласного пения.

Так начиналось мое музыкальное развитие, когда детский голос мой перешел в период возмужалости в тенор, которым я пробовал подражать псаломщику Люберицкому, содержателю своего собственного хора и обладателю прекрасного драматического тенора, любимцу церковной публики.

Я пел на ряду с духовной музыкой и светскую, — репертуар был весьма небольшой, но распространенный среди невзыскательного общества, вроде: «Гляжу, как безумный, на черную шаль», «В час роковой, когда встретил тебя», «Выхожу один я на дорогу», а также хором студенческую: «Gaudeamus igitur», «Быстры как волны дни нашей жизни», с припевом: «Ах, вы сашки, канашки мои, разменяйте вы бумажки мои!» и т. д. с гиканьем и присвистом; также любимую хоровую: «Нелюдимо наше море, день и ночь шумит оно». Ну и затем песенку: «Под окном моим солдаты тихо с музыкой прошли, поглядела я в окошко, а солдаты уж ушли», — припев: «ах усы мои усы, вы с ума меня свели!»

Эта музыка легко запоминалась и охотно исполнялась на вечеринках в домашнем быту. Светскую «хоровую» музыку впервые я услыхал в испол-

Д. М. ЛЕОНОВА
Знаменитая певица, потом педагог
1886 г.

нении капеллы Д. А. Агренева-Славянского на народном гулянье в Москве, в манеже, что на Моховой.

Все исполнители были одеты в русские боярские костюмы, а сам Агренев напоминал собой весьма сдобного боярина, с окладистой темно-русой бородой, с кудреватыми волосами до плеч и пухлыми белыми руками, украшенными золотыми перстнями, которыми он, стоя к публике лицом, плавно и мягко дирижировал.

На всех почти «народных гуляньях» играли военные духовые оркестры музыки; из них выделялся оркестр Александровского юнкерского училища, под управлением немца Крейнбренга.

Программа его концертов отличалась хорошим выбором вещей, даже оперного репертуара,—исполнение было очень тщательным и слушать этот оркестр составляло для многих огромное удовольствие.

Был еще так называемый «бальный» оркестр дирижера балета С. Я. Рябова, который играл на балах в Благородном собрании, а иногда давал и концерты, очень хорошо исполняя вальсы, польки, польки-мазурки.

Московская публика охотно шла танцовать под оркестр Рябова, тем более что сам он за дирижерским пультом был очень красив и элегантен; душка Рябов был любимец старых москвичей.

Вот приблизительно та ничтожная музыкальная атмосфера, в которой вращался я в юные годы; если сюда прибавить еще любительскую игру на гитаре одного моего приятеля, а другого — треньканье на старом дребезжащем фортепиано, то целиком будет исчерпана картина отчаянной бедности и музыкальной ограниченности, которой волею обстоятельств приходилось мне довольствоваться и наслаждаться.

Это столь немногое поддерживало и питало душу, не давая ей остывать, а, напротив, дразня и маня, двигало к запросам более глубоким и серьезным.

II

Дарья Михайловна Леонова

Однажды, в распространенной газете «Московский листок» появилось такое объявление: Курсы пения артистки императорских театров Д. М. Леоновой.

Дарья Михайловна Леонова — крупное имя в тогдашней Петербургской императорской опере, знаменитое контральто, талант-самородок, ученица М. И. Глинки, сверстница и любимица Мусоргского, который дарил ее исключительной любовью и дружбой. Очутившись в Москве после своего ухода со сцены, она открыла классы «сольного пения», дав вышеприведенную публикацию в газетах.

Прочитав ее, мы с приятелем П. решили пойти к Леоновой и попробовать свои голоса: обоих тянуло научиться хорошо петь,— по-настоящему, а не так как бог положит на душу, как поют вообще доморощенные любители — необработанными голосами, фальшиво распевая даже арии из опер, в убеждении, что они доставляют слушателям большое удовольствие.

Мы так петь не хотели и жаждали голоса свои, хотя и небольшие, подвергнуть обработке, сделаться «певцами всерьез».

У меня был небольшой голос — тенор, у приятеля высокий бас. С ним мы часто распевали дуэты, и это нас роднило и толкало к более близкому дружескому общению. Общий интерес, обмен взглядов, мнений, впечатлений, взаимная критика, поддержка, соревнование, словом... развертывалась интересная страница жизни, временами мутившая рассудок и захватывающая.

Обывательщина и мещанство оставались как неизбежный придаток к повседневной жизни. Главное — то, чем жили — было все же по линии запросов в области искусства и затем театра. Мой приятель в моих глазах по части театра, оперы, артистов был для меня знатоком и авторитетом.

Часто бывая в опере Большого театра, в симфонических концертах, он имел возможность слушать выдающихся артистов того времени и делился со мной всем виденным и слышанным. Передавал он это мастерски, с нервным подъемом, с энтузиазмом, копируя и представляя мне

отдельные моменты, им только что прослушанные: в нем бывало страстное желание поскорее мне все передать. «Какой счастливец», думал я, слушая его рассказы: «ему легко получать эти наслаждения, а я их лишен!»

Его отец был музыкант, и ему не составляло большого труда приносить сыну бесплатный пропуск и в театры и на концерты.

Но вот наконец и я попал в оперу Большого театра на «Аскольдову могилу» Верстовского. Восторг тут был полный, ни с чем не сравнимый и настолько сильный, что под этим впечатлением виденного и слышанного я ходил много времени, днем и ночью продолжая еще жить в этой сказке.

Какой-то особый мир впервые открылся моему взору; огромный, блистающий театр подавлял своими размерами, пышностью, красотой, величием; оркестр, хор, пение артистов — все вместе взятое огорошило, ошеломило, ударило по всем струнам существа.

Ну как передать это словами?

Думается, такое состояние многие мои товарищи по театру испытывали, обрекая себя на трудный путь служения любимому делу искусства.

Из артистов, участвовавших в этом спектакле, были тогдашние любимцы публики — тенор А. М. Додонов играл Торопку, бас Белявский — Неизвестного и сопрано Махина — Любашу. Все они имели большой успех.

Вслед за оперой я попал на балет «Конек-Горбунок». Как ни хорошо было смотреть балет, но в сравнении с оперой для меня он шел позади. Оперой я стал бредить и в своем энтузиазме своему приятелю уже не уступал.

Началось с приобретения нотного материала, арий из различных опер, и их разучивания.

Тут оказалась беда — петь их надо было на иной лад, чем разные песенки да припевы: надо было голос приспосабливать, а этого не удавалось, выходило точь в точь как у тех любителей, о которых я говорил раньше, т. е. пели громко и крикливо, что есть мочи, но сплошь фальшиво и не туда, куда нужно, а слушатели просили: «да замолчите вы, надоели, разве это пение?!»

Подступала горечь разочарования, и являлось уже неотступное желание пойти учиться этому делу как следует быть.

Публикация Д. М. Леоновой пришлась во-время и кстати.

Курсы пения Д. М. Леоновой помещались в небольшом особнячке на М. Дмитровке, вход с переулка. По маленькой деревянной лесенке из передней-раздевальни мы поднимались в небольшую комнату в виде приемной, откуда видна была другая — большая. Там виднелась сцена с кулисами, рампой, в которой торчали жестяные керосиновые лампочки (электричества тогда еще не было), а на заднем занавесе открывался взору яркозелено написанный пейзажик.

Ясно было, что тут ученики играли на сцене «по-настоящему», а мы этого и ищем, затем и пришли. Волнения было у обоих до дурноты. Рассмотрели множество венков с лентами и надписями, развешанных по сте-

нам, много фотографий Д. М. в различных ролях, — все это действовало до того возбуждающе, что невольные мысли лезли в голову: «а вдруг, да мы сейчас провалимся, плохо ей споем, а она такая знаменитая артистка, послушает и скажет: «не стоит вам учиться, нет у вас настоящих голосов, займитесь каким-нибудь другим, более для вас подходящим, делом!»

Мы уже ранее знали, что очень многим из «пробующихся», чтобы попасть в наши консерватории, профессора пения отвечали так. Дрожь пробегала по телу и хотелось поскорее узнать результат: «пан или пропал?!»

Вошедшая девушка, горничная, предупредила: «сейчас Дарья Михайловна выйдет».

Момент решающего значения.

Набрались смелости, откашлялись, оправились — ждем...

Мимо нас то и дело проходят ученики и ученицы разных видов и возраста, — нас осматривают, оглядывают: «мы новые, — на пробу». «Вот позор провалиться на всем честном народе!» — мелькало в голове неотступно. Это состояние душевного трепета и волнения непередаваемо.

Нас ожидала на сей раз радость.

«Пожалуйте сюда» — раздался женский голос из большого зала со сценой; мы вошли — у рояля стояла очень полная, невысокого роста, пожилая женщина, с типично русским лицом, очень выразительными глазами и доброй улыбкой. — Очаровала сразу. — Это и была сама Дарья Михайловна Леонова, прославленная в свое время оперная артистка.

«Вы пришли ко мне пробоваться, ну, что ж, очень рада, — послушаю!»

Аккомпанировала нам какая-то из ее учениц.

Я пел — «Глядя на луч пурпурного заката» и «Гляжу, как безумный, на черную шаль», — стараясь петь с «душой», — как тогда говорили, чтобы растрогать слушателя. Приятель, как более понаторевший в пении, исполнял — «В шапке золота литого, старый русский великан» и модный тогда романс — «Она хохотала!» соч. Лишина. Прослушав нас, она села за рояль и попросила спеть гамму — пробовала диапазон. Все прошло благополучно; она одобрила наши голоса.

«А платить за занятия вы можете?» — был ее вопрос. «Нет, платить нам нечем», — отвечали мы.

«Ну, что ж хорошо, будем работать, заниматься, два раза в неделю по получасу, какие дни — посмотрим».

Ее окончательный ответ был для нас тем долгожданным счастьем, которое решило окончательно и бесповоротно всю дальнейшую нашу жизнь, связанную с искусством и театром.

Я должен благодарить судьбу за то, что мне пришлось так близко узнать и много раз слышать замечательную артистку, ученицу М. И. Глинки, почти в совершенстве исполнявшую музыку наших великих русских классиков — особенно Глинку, Даргомыжского и Мусоргского.

Такой тонкой, проникновенно художественной передачи отдельных вещей мне уже ни у кого из певцов слышать не приходилось, разве только у Ф. И. Шаляпина и отчасти у прекрасной концертной певицы

Олениной-д'Альгейм, с большим искусством исполнявшей огромный репертуар романсной литературы русских композиторов, в том числе М. П. Мусоргского особенно.

Но, разумеется, Д. М. Леонова пользовалась личными указаниями самого композитора, который ей очень часто аккомпанировал и у которого она могла перенять все тонкости богатейших нюансов и фразировки, все особенности своеобразной музыкально художественной интерпретации, секрет которой до сих пор остается еще далеко не раскрытым в исполнении наших многих певцов, хотя музыка Мусоргского уже вошла прочно в репертуар оперных театров и концертов не только у нас, но и по всему свету.

В то отдаленное от нас время русская музыка была представлена в концертах Верстовским, Гурилевым, Варламовым и им подобными композиторами бытового романса.

До Мусоргского было, как до неба, далеко: его просто не знали и о нем мало кто говорил, за исключением разве особых поклонников и почитателей русского искусства.

(Глинку слушали охотно в «Жизни за царя»; оперу «Руслан и Людмила» не любили и находили скучной.)

В Петербурге был тогда кружок Молас, в Москве, значительно уже позднее, образовался кружок А. и М. Керзиных, где русскую музыку пропагандировали в широких слоях публики, в исполнении крупных артистических сил, как М. А. Дейша-Сионицкая, Е. И. Збруева, Л. В. Собинов, П. С. Оленин, А. В. Секар-Рожанский и др. С этим кружком связаны были и наши крупные музыканты: С. Н. Кругликов, Н. Д. Кашкин и др.

Но повторяю, что все это было значительно позднее, когда в Москве появилась уже и частная опера Саввы Ивановича Мамонтова, поставившая себе целью почти что исключительное служение «русской музыке, русскому искусству». Д. М. Леонова, как впоследствии я мог убедиться, по всему складу своей артистической индивидуальности, очень роднилась с этой «русской» музыкой, она ее чувствовала артистическим своим сердцем и умом — любила ее оригинальную красоту и восторженно ей поклонялась.

Живо помню, как исполнением романса Мусоргского «Забытый», она вызывала у слушателей неподдельные, искренние слезы. «А он забыт, один лежит!» — она говорила эти слова с такой особенной выразительностью, что можно было в одинаковой мере восторгаться и завидовать художественному ее дарованию.

Подражать же этому было невозможно. Тут же рядом, как контраст, Шинкарка из «Бориса»: «Селезень» — «И, ах — ты мой селезень, мой касатик селезень!» Надо было видеть лицо знаменитой артистки, слышать все придыхания, акценты, вздохи, фразировку, вульгаршину, но в рамках тонко-художественной передачи, чтобы признать, что это было исполнение почти художественного совершенства: столько здесь было природного огромнейшего дарования, помимо подсказа гениального М. П. Мусоргского.

Надо сказать, что при воспоминаниях о Мусоргском Дарья Михайловна всегда немножко поплачет и скажет: «дорогой Мусинька!», а затем нам, ученикам, предложит: «ну, вот я и покажу вам его романсики, их надо уметь петь!» — и начнет показывать. Петь Мусоргского мы конечно не умели, и учиться его исполнять было необычайно трудно, многим он никак не удавался, и потому скоро утомлялись и к нему охладевали. Видя это наше мученье, Дарья Михайловна скажет: «это вам не итальянская музыка, где, выпевая мелодию, красиво вокализируя, сделав тут и там фермато на высокой ноте, вы можете пожать лавры успеха; Мусоргский этого не дает, зато он, голубчик, весь наш, родной, близкий нам,— вон у него как народ голосит в «Борисе»: сама жизнь, сама людская правда!.. Его надо очень и очень понять да и полюбить сердцем, тогда и передавать его научитесь!»

Так она нас учила любить русскую музыку.

Не уставала она повторять это на каждом шагу, добиваясь в нашем исполнении удовлетворительных результатов. Она радовалась, когда кто-нибудь талантливо схватит и передаст то, что она показала; тут для нее был истинный праздник, и она всем сообщала — ученикам и знакомым, своим друзьям: «А знаете, у меня есть ученик или ученица, Мусоргского поет, да и как передает! Я ее скоро покажу в ученическом концерте».

И все ждали этого ученического концерта, где ученики выступали с Мусоргским. Это были своего рода тогда «диковины».

Дарья Михайловна казалась нам, ученикам, олицетворением всего прекрасного на свете. У нее было много поклонников и друзей. Она умела очаровывать и привлекать к себе всякого, кто хотя бы мимолетно с ней встретился. Лучшего удовольствия нельзя было ей доставить, как просьбой спеть Глинку, Даргомыжского, Мусоргского. Она сейчас же загоралась, оживала, молодела и, откашлявшись, остатками своего некогда исключительного голоса, контральто, вдохновенно передавала их дивные произведения, буквально захватывая слушающих. В ее голосе в то время еще в полной мере сохранились красивые нижние ноты, полные, густые, бархатные; главный же упор в исполнении был на дикции, на фразировке, на слове. Тут ничего не пропадало, а подавалось в мастерской художественной законченности, строгой музыкальности и необычайной артистичности.

Мы понимать этого тогда как следует не могли, ибо знакомились с этим делом впервые, но около нас были «почтенные» люди, знакомые Дарьи Михайловны, литераторы, певцы, музыканты, критики,—они восторгались и говорили: «Вы, Дарья Михайловна, да Осип Афанасьевич Петров только и можете так гениально исполнять Глинку, Даргомыжского и Мусоргского».

Теперь, когда я сам уже на своем веку много слышал, кое-чему учился и могу кое в чем разобраться, вспоминая это время, — сожалею, что Дарьи Михайловны Леоновой нет; будь она с нами, она бы очень нам пригодилась для подрастающего поколения.

Я затрудняюсь назвать имя педагога, профессора пения, который бы с таким искусством сейчас мог показать своим ученикам, как надо исполнять Глинку, Мусоргского, Даргомыжского. Постановки голоса здесь не достаточно — нужен особый дар раскрыть самую сущность, зерно, весь смысл творчества этих великих музыкантов.

Мы знаем, что Михаил Иванович Глинка обладал голосом посредственного качества; однако он мог передавать свои романсы так, как никто из певцов с замечательными голосами.

Не один раз мне приходилось слышать, как певцы, исполняя особенно Мусоргского, совершенно его искажали, уснащая такой отсебятиной, что от прослушанного произведения оставалось досадное впечатление полнейшей безграмотности и незнания стиля великого музыканта. Повидимому, подход у таких исполнителей, надо признать, был достаточно легкомысленным и не художественным.

Повторяю, не каждому, даже и прославленному, певцу может быть по средствам Мусоргский: к нему требуется подход другого порядка.

У Дарьи Михайловны Леоновой этот дар был, и в этой области, именно в передаче вышеуказанных композиторов, она была исключительно даровитой исполнительницей, занимающей по праву особое, почетное место среди всех наших русских оперных артистов. Остается сожалеть, что в то время мы еще не имели записей грамофонных пластинок, которые могли бы подтвердить мною сказанное.

Поступив в школу Д. М. Леоновой, мы очень усердно старались набраться необходимых знаний по вокальному искусству и кое в чем стали преуспевать.

Дарья Михайловна находила нас способными, часто хвалила и через очень небольшой срок мы стали выступать в ее музыкальных вечерах публично.

Музыкальные вечера ее школы отличались всегда интересной незаурядной программой и разнообразием. В них участвовали некоторые артисты из ее бывших учеников; чаще других пел тенор Московского Большого театра Л. Д. Донской, а также выступали тогдашние литературные силы. Помню Н. Н. Златовратского; почтенный старец, с длинными, седыми вьющимися волосами до плеч и длинной библейской бородой, читал свои, еще не изданные, произведения; Г. А. Мачтет, только что вернувшийся из ссылки, небольшого роста сильный брюнет, с острыми глазами, читал очень тихо и конфузливо также свои новые произведения; П. Д. Боборыкин, наезжавший из-за границы, П. М. Невежин читал наброски своих будущих драматических пьес. П. И. Кичеев, критик, часто читал стихотворения Надсона, поэта, только что приобревшего тогда известность.

Кто-либо из учениц играл на рояле, а пели более или менее подготовленные.

Помню, на одном из вечеров читал «Записки сумасшедшего», по Гоголю, известный актер Андреев-Бурлак, тогда уже больной, опухший, еле передвигавший больные ноги. Рассказ этот он инсценировал:

на небольшой классной сцене стояла железная кровать, на которой в халате и колпаке сидел Поприщин — Андреев-Бурлак. Несмотря на его очень болезненное состояние, сцена эта на зрителей производила потрясающее впечатление. Голос артиста надтреснутый и хриплый, дребезжащий; одутловатое небритое лицо, характерная его сильно отвислая нижняя губа, усталые, больные, припухшие мешками глаза, едва передвигающиеся ноги, все было в гармонии с его речью, позами и жестикуляцией,— это был перед вами воистину душевно-больной человек, маниак, так он был естествен, правдив и убедителен. Живя в Психиатрической больнице, я видел такие типы много раз. Имя артиста Андреева-Бурлака было известным и популярным; он был «любимцем» публики, и дарование его было выдающимся.

Тут же впервые я увидел не менее популярного «русского тенора», как его величали — Павла Ивановича Богатырева, обладателя чисто грудного, героического голоса, совершенно исключительной силы и звучности, легко побеждавшего самую высокую тесситуру, до «ре бемоля» включительно: русский Тамберлик, как его тогда называли. Это не анекдот, что Богатырев на пари тушил керосиновую лампу, когда брал верхние, буквально стенобитные ноты. Он гордился, что мог с блеском спеть из «Жизни за царя» арию Сабинина «Братцы в метель», обыкновенно в опере выпускаемую. Ария эта, необыкновенной трудности, требует от певца исключительного голоса и виртуозного исполнения.

Артистическое дарование П. И. Богатырева особенно ярко сказывалось в русской народной песне, которую он любил и умел передавать с особенной красотой и захватом.

В моих ушах, при воспоминаниях о Богатыреве, до сих пор звучат мощные звуки его голоса, когда он пел украинский романс: «Виют витры, виют буйны, аж деревья гнутся». Мороз пробегал по коже и, если от звуковых волн его голоса лампы и не потухали, то без внутреннего содрогания и волнения вы не уходили от прослушанного, так оно было насыщено подлинным артистизмом певца.

Он был высокого роста, атлетического сложения, с лицом типичного русского удалого молодца, носил русскую поддевку и высокие сапоги бутылками, голову держал гордо и говорил громко на красивых грудных нотах.

Эта своеобразная артистическая личность заслуживает особого внимания. С Павлом Ивановичем Богатыревым судьба снова свела меня уже в Мамонтовской опере, где я был свидетелем его выступлений в спектаклях, на склоне его лет, в «Аскольдовой могиле» и «Громобое» Верстовского. На вечерах Д. М. Леоновой он выступал часто, и даже помню их дуэт из «Трубадура», где она пела Азучену, показывая свои, еще удивительные, бархатные, низкие ноты.

Изредка Д. М. очень любила нам продекламировать из пушкинского «Евгения Онегина» монолог Татьяны: «Довольно, встаньте!» — говорила она эти строфы просто и вместе с тем трогательно-задушевно, без всякого актерского пафоса, надрыва, именно так, как играли в то время большие актеры Московского Малого театра, наследуя школу великого

Щепкина, где в это время были такие звезды, как Н. М. Медведева, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, М. П. Садовский, А. П. Ленский.

Декламируя какой-нибудь отрывок из сцены Пушкина, Д. М. показывала своим ученикам, что оперному певцу необходимо также учиться искусству декламации, что декламация развивает дикцию, учит правильному произношению слов, помогает фразировке.

При ее исполнении не пропадало ни одного слова: все было ясно и доходчиво до уха слушающего. Было очевидно, что над этим она много работала, не переставая возвращаться к этому искусству и в старые свои годы, любовно показывая своим ученикам пользу и результаты на своих достижениях.

Много позднее я нередко заставал и Ф. И. Шаляпина, когда он, в домашнем быту, в халате и туфлях на босу ногу, ходил по комнате и декламировал, как заправский актер, монолог Бориса Годунова «Достиг я высшей власти!» А я в то время слушал и заслушивался этой дикцией, фразой, словом, самыми разнообразными интонациями.

В свое время большим художником пения был знаменитый О. А. Петров. Его я уже не застал, но много о нем слышал и от Д. М. Леоновой, от Федора Петровича Комиссаржевского, от С. Н. Кругликова и от Саввы Ивановича Мамонтова. По их словам, это был колосс непревзойденный, певец-актер, создатель многих ярких ролей, многих выразительнейших образов.

Ф. П. Комиссаржевский рассказывал, что, когда в «Русалке» на сцене Мариинского театра он, исполняя роль князя, слышал карканье за кулисами сумасшедшего мельника — Петрова, ему было страшно и волосы у него на голове шевелились.

По окончании этой сцены публика в театре долгое время не могла очнуться и прийти в себя; многие плакали и сидели закрыв лицо платком. Осип Афанасьевич Петров для своего времени был гениальным артистом, которого, увы, нам, позднейшему поколению, слышать и видеть не удалось. Но я счастлив и тем, что мне пришлось присутствовать и принимать посильное участие в возрождении «русской музыки», в полной победе и торжестве «русской оперы», и быть свидетелем появления на оперной сцене Шаляпина.

Если в 1908 году Ф. И. Шаляпин с русской музыкой отправился на Запад, в Европу и затем в Америку, то Д. М. Леонова, сделав большое концертное турне по Сибири, поехала в Японию, когда условия самой поездки представляли неимоверные трудности, сопряженные с риском для жизни и здоровья. Пути сообщения были в самом плачевном, первобытном состоянии; Сибирь, по ее рассказам, в те времена была оторванным от центра краем, дорог никаких не было, ехали на перекладных и в пути гадали: «доедут живыми до жилья, или нет». В городах всюду прием артистки был восторженный, триумфальный. Из Японии Дарья Михайловна вывезла богатейшую коллекцию японских редкостей, тканей, оружия, замечательных изделий из слоновой кости, разной домашней утвари

и посуды, великолепной тонко-художественной работы. Все это собрание чисто музейного характера занимало в ее квартире особую комнату — называлась она «японская гостиная». Здесь иногда Дарья Михайловна принимала своих гостей, сидя за маленьким столиком на низеньких подушках, угощала их крепким кофе и делилась воспоминаниями о пребывании своем в Японии.

Кому досталась эта редкостная коллекция после ее смерти и сохранилась ли она вообще, сказать не могу. Вероятно кто-нибудь из близких ее родственников наследовал это имущество. В нем было все ее богатство. Сколько мне было тогда известно, личных средств Дарья Михайловна не имела и зарабатывала их уроками, занимаясь с учениками с раннего утра и до позднего вечера, не исключая праздников и летнего времени, живя на даче. Работала для своих лет с избытком, сохранив до последних дней жизни горячий интерес к любимому делу. Отдыхая, любила раскладывать пасьянсы, очень, порой, сложные с разными комбинациями. Изредка наезжала в оперу Большого театра, захватывая и нас, учеников. О ее высоких душевных качествах знают все, кто с ней близко жил и коротко ее знал. Не мало учеников и учениц у нее было бесплатных; часто бедняку, но с хорошим голосом, она приходила всячески на помощь. Нередко за ее обеденным столом сидела большая группа молодежи, аппетитно поедая ее хлеб-соль. Сплошь и рядом устраивала она своих учеников в целый ряд концертов с оплатой и давала свой зал и сцену для кого-нибудь из нуждающихся, участвуя сама и приглашая крупных артистов, чтобы сделать приличный сбор, уговаривая друзей — «взять билет и помочь неимущему». Делала это добро с особой деликатностью, как будто и не она тут хлопочет, а так — «само все устраивается».

Часто она говорила попавшим в беду: «ну, устроится, вот увидите, все будет хорошо!» Утешала и ободряла, согревала своим добрым сердцем очень многих. Была прямая и резкая противоположность тем олимпийцам, что, кичась своими успехами, окружая себя разного сорта психопатами и кликушами, поклонниками таланта, упиваются своей карьерой, отгораживаясь от жизни окружающей их среды, от общественности.

Жаждой накопления личного богатства страдали в прошлое время многие видные деятели искусства. Примеры имеются на этот счет веские и весьма убедительные — называть их не буду.

Педагогическая деятельность Дарьи Михайловны шла рука об руку с опекой и участием к нуждам своих учеников.

Вот пришел ученик во время зимнего холода в легком пальто; она видит и ужасается: «Да разве этак возможно певцу, хоть бы шарф на шею надели!» А через несколько минут выносит ему шарф и говорит: «У меня это лишний, мне не нужно, а вам это как раз, надо беречь здоровье». Затем спустя короткое время устраивает концерт — и ученику готова полная экипировка.

А рядом ученица с прелестным голосом, лирическое сопрано, живет чуть не в подвале, болеет, кашляет, температурит, — жаль бедняжку. Кто-то набирается храбрости и рассказывает Дарье Михайловне историю

девушки; уже на другой день мы видим девушку веселой, жизнерадостной, доброй и ликующей. Что случилось? Она уже живет у Дарьи Михайловны, получая комнату, стол и всяческие заботы.

А вот и еще. Приехал из провинции ученик — баритон, хороший голос, еврей, нет права жительства (евреям не разрешалось жить в столицах), трудно его получить, но как-то помочь необходимо. Дарья Михайловна пускает все пружины, все свои связи с сильными мира, бюрократами, — наконец к кому-то из видных генералов едет и, надев на себя все регалии, делает визит в облике знаменитой особы, чопорной и чванной, мастерски играя роль королевы. Убеждает генерала помочь выдающемуся таланту, чуть не гению. И выигрывает дело, устраивая жизнь едва начинающему молодому певцу.

В вопросах благотворительности, разумеется, в артистической среде всегда имелись очень видные деятели, взять хотя бы Марию Гавриловну Савину, старого актера Московского Малого театра Гарина-Виндинга (которого, кстати, я помню на вечерах у Дарьи Михайловны, где он изредка или читал или рассказывал), — но то благотворительность выпуклая, показная, в широком масштабе; здесь — скромная, невидимая, интимная, идущая от непосредственного участия к юным дарованиям, требующим скорой, немедленной помощи и выручки.

Преклоняясь перед ее высокочеловеческими достоинствами, перед ее исключительным дарованием артистки, к моему глубочайшему сожалению, я при всем моем желании не мог удовлетвориться наличием ее познаний в области строгой школы вокального искусства и постановки голоса. Тут было много чисто субъективного понимания этого дела. Леонова отличалась там, где требовалось показать романс или арию — особенно наших «русских» классиков: здесь каждое ее замечание было драгоценным. Что же до голосовой техники, выработки дыхания и пр., обработки самого голоса, весь ее метод имел чисто субъективный характер.

Так, например, о правильном дыхании, самом важном вопросе в выработке звука, не говорилось ничего. Дышали как хотели, и каждый по-своему — и все было, по ее мнению, хорошо, все принималось. Отсюда получались горловые, носовые, хриплые ноты сомнительных интонаций.

Замечания в этом направлении ограничивались ею немногими словами: «Голубчик, держите ротик свой на улыбке, так и пойте!» Только и всего.

Были такие счастливцы, вернее счастливицы-ученицы, которым эта метода очень удавалась, особенно колоратурным сопрано; на эти удачи всегда и указывала Дарья Михайловна, прибавляя: «Ну, вот видите, как это хорошо и правильно выходит, имейте терпение — выйдет и у вас!» И, дальше: «На моих уроках был Тамберлик (знаменитый европейский тенор, бравший в «Трубадуре» ut-диез) и нашел, что моя школа самая правильная!»

Спорить против такой аргументации нам, конечно, было невозможно; необходимость заставляла ждать и надеяться.

Но вот, когда на уроки к ней, в виде проверки своего голоса, приходил артист Большого театра Л. Д. Донской и, спев две-три гаммы, затем арию Радамеса из «Аиды» или Елеазара из «Жидовки», брал все ноты правильно, — мы, слушая его, поражались, как это у него получается то, что надо? Причем я лично, как тенор, никогда не замечал, чтобы Донской пел «на улыбке». В театре он считался хорошим певцом и в труппе Большого театра занимал видное положение, пел самый разнообразный репертуар.

Дарья Михайловна про него рассказывала, что он был простой маляр, красил крыши, что где-то она услыхала его голос, поинтересовалась и стала его учить, доведя его до оперной столичной сцены Большого театра. Проверить этот рассказ не удавалось, но было похоже на правду, так как Л. Д. Донской, с которым я был потом знаком, принадлежал к разряду неутомимых тружеников. Благодаря своей титанической работе как в смысле общеобразовательном, так и по части вокального и сценического искусства, он добился очень видных результатов. Мне известно, от него же, что сценой он занимался с А. П. Ленским, выдающимся артистом Московского Малого театра, занимался и с Ф. И. Комиссаржевским, когда тот руководил оперным классом Московской консерватории. Теперь у меня нет сомнения, что он и вокальной техникой занимался, помимо Д. М. Леоновой, у кого-либо из профессоров пения, с видимым для него успехом. У него было хорошо выработанное дыхание, голос был выравнен на всем протяжении диапазона, пение было слегка по-русски — открытое, но вместе с тем музыкальное, приятное. Он всегда пользовался успехом у публики и у музыкальной критики.

Любопытно было следующее: мы, теноровая группа учеников Дарьи Михайловны, после урока Л. Д. Донского отзывали его в укромный уголок той же японской гостиной, куда вход всем смертным был строго воспрещен, и подвергали его буквально перекрестному допросу: «покажите и объясните, как вы поете, даете звук». Он что-то говорил, объяснял, но до того путанно, неясно и темно, что из нас никто ничего понять толком не мог.

А он утверждал, что это все очень просто и не сложно.

То же утверждал и итальянский широко знаменитый тенор Анжело Мазини, показывая С. И. Мамонтову, в итальянской опере, в которой он часто пел, как ему просто и легко, например, положить «на обе лопатки» примадонну в «Севильском цырюльнике». То был «божественный» Мазини, как его тогда называли; мы же были в некотором роде «несчастные» «звукоманы», если так можно называть людей, ум которых поврежден одной больной, сверлящей черепную коробку мыслью — «добыть правильный звук».

Если бы широкая публика могла знать и видеть близко певческую братию, наблюдать их психику, их душевное состояние, когда они работают над постановкой и обработкой своих голосов, она увидела бы отчаянные картины, когда, например, тенор в погоне за высокими нотами

начинает рваться и давать петухов на среднем регистре, когда баритон, щеголяя чуть не теноровыми си бемолями, остается без низких нот, с расшатанной серединой, когда ученица, имея голос, низкое меццо-сопрано, по определению знатока профессора, попадает в драматическое сопрано и старается развивать себе верхний регистр, постепенно и неизбежно приближаясь к катастрофе — если не к потере голоса, то к его верному калечению.

Вот та поистине темная область, о которой я еще буду говорить впереди.

Эта область не нашла и по сие время точной и правильной методики на основе научных данных.

В состоянии психоза находились многие мои товарищи, и я в их числе, в погоне за «синей птицей» — правильной постановкой голосового аппарата.

Конечно же это очень хорошо, что на курсах Д. М. Леоновой был класс с оборудованной небольшой сценой, на которой ученики упражнялись, одетые даже в костюмы из опер, исполняемых ими; хорошо, что они выступали в концертах на публике и имели успех, т. е. им хлопали и их вызывали на бис, — хорошо, что они, общаясь с знаменитой русской артисткой, могли слышать в ее удивительной передаче шедевры наших великих музыкантов, — но во всем этом очень хорошем деле есть одно, не только плохое, но ужасное, гильотинирующее одним взмахом все эти кажущиеся успехи и триумфы: незнание своего голосового аппарата и совершенное неумение им владеть. Вот что было очень плохо.

Не мало есть певцов с поставленным от природы голосом. Такие были и в классе Дарьи Михайловны, например баритон Виноградов, обладавший большим голосом. Он как-то быстро стал выступать в концертах, имел успех и скоро получил ангажемент в провинцию, где и делал хорошую карьеру. Но то были исключения: большинство томилось в горькой обиде и на профессора, который не может, не умеет, не знает, как ясно все показать, и лично на самих себя — за непонимание, тупость, немузыкальность, нечуткость, неумение разобраться во всей этой премудрости, когда это так «все просто и несложно», как говорил Донской, как показывал Мазини, как говорят и поныне наши профессора пения.

А между тем время проходило, гипноз продолжался, и на уроках все бывали аккуратно два раза в неделю с распухшими от нот папками и сумками. Чего тут только не перебывало — начиная от вокализ разных школ до романсов, арий и целых клавиров опер, где было отмечено, как надо брать верхние ноты, чтобы не сорваться, и как их обойти, чтобы вовсе их не брать. Профессор так и предупреждал, вперед зная, что вы можете дать петуха: «а вы не берите си бемоля, а возьмите фа диез, ведь это, пожалуй, даже и лучше и вам это больше подходит!»

Вы рады, соглашаетесь, — берете «фа диез», а «си бемоля»-то у вас нет и не бывало!

А ведь ради него, верхнего, тенорового «си бемоля», вы потеряли голову, его ищете, он вам нужен для карьеры как воздух. Какой же вы тенор без верхнего «си бемоля»?

А ваши судьи кто?

Тут и вовсе гиблое дело. От Дарьи Михайловны много раз я слышал такие отзывы: «Душка, говорила она ученице, ваше пение очаровало всех бывших на вечере, вы напомнили вашим тембром знаете кого? — Зембрих! — Да, да не удивляйтесь этому!» (Зембрих тогда пела в итальянской опере, звезда европейской величины.)

Появился на горизонте Н. Н. Фигнер: кто-то из ее учеников был лучше Фигнера; в Большом театре продебютировал с огромным успехом баритон Хохлов — сейчас же в школе таких Хохловых сколько угодно, но только им еще «рано выступать», надо немного еще с ней попеть «гамки» и не забывать главного: «на улыбке» — «так и Тамберлик находил правильным!!»

Пускай не подумает читатель, что я рассказываю анекдоты или измышления, желая опорочить имя известной крупной артистки, память которой я свято чту, отдавая ей должное. Но не могу сказать об ее педагогической деятельности ничего, кроме той голой, неприкрашенной правды, которую я испытал на себе с моими товарищами и видел это на других.

Вот вопрос: можно ли в этом темном деле бросать обвинение педагогу, да еще крупному артисту?

Он сам поет и очень хорошо, он художник, артист, увенчан лаврами, славой, — вы, учась у него, поете плохо и петь не умеете, не научились. Точка! Вы и виноваты?!

Но решен ли для вас таким образом этот больной вопрос? Думаю, что не совсем: он запутан, да еще как! Кто-то где-то обмолвился словом по вашему адресу: «Знаете, он талантлив, у него прекрасные данные, из него выйдет толк!» У вас это засело в голове, — лучше бы слышать: — «он бездарен, глуп, не музыкален!» Ну, ясно, бросай и занимайся другим делом. А тут — отравили и ничего не дали! К кому итти и где искать отгадки? Проклятые вопросы мутили разум и развинчивали и без того натянутые нервы. Временами наступало отчаяние, и хотелось бросить эти занятия и итти в другое дело; но не так легко и просто было это сделать после того, как вы успели всем вашим существом полюбить и отдаться работе на этом трудном, но заманчивом для вас поприще искусства. Вопрос повисал в воздухе, а покоя не давал. В вашу душу постепенно вползали тоска, уныние, огорчение и пропадала бодрость, надежды и радость жизни.

Что же, «трагедия»?

Нет, это еще все впереди, а сейчас какая-то роковая ошибка, только пока ваша и ничья больше. Так говорило тогда сознание молодого певца, который, ощупью бродя в темном лесу, искал маленькой тропинки к свету.

А позвольте же узнать, что в настоящее время наши оперные певцы не переживают ли того же самого, что переживали мы тогда, сорок лет назад?

По многим имеющимся у меня данным, могу с уверенностью сказать, что дело нашего вокального искусства оставляет желать очень и очень многого.

Это весьма существенный вопрос, о котором говорить необходимо и говорить настойчиво.

На этом больном вопросе я вынужден остановиться и буду его продолжать освещать и далее ввиду того, что он актуален и в наше время, пока еще не найден научный единый метод преподавания искусства пения. А посему брожение умов продолжается и по сие время не только в среде учащихся, но и среди самой профессуры. Каждый преподает своим, ему присущим, методом и системой. Здесь на этом важном фронте разноголосица полнейшая. Кто во что горазд. Она была и в прошлом.

Многие ученики Д. М. Леоновой, поступив к ней, успели побывать уже у двух-трех профессоров пения и, не получив там удовлетворения, искали у нее благих для себя результатов.

Часто они сеяли между своими товарищами, критикуя их и профессора, как он учит, ту подозрительную и болезненную настороженность, которая и порождала постепенно сомнение и неуверенность в правильном ходе ваших занятий.

Вера в целесообразность того, что прививал учитель на уроках, шаталась, а вместе с тем падала энергия и пропадал интерес к делу. Приходила апатия.

Думают ли об этом положении юных певцов наши учителя пения и как на это реагируют?

Разумеется да, и Дарья Михайловна Леонова, со свойственным ей добросердечием, спрашивала затосковавшего ученика: «Голубчик, что с вами, вы нездоровы, худеете, да и голос у вас как-то плохо стал подаваться; надо к доктору, посоветуйтесь с ним, отдохните, а пока не занимайтесь, не пойте! А впрочем, у меня намечен спектакль с учениками, где вы поете князя в «Русалке», всю сцену с мельником в костюмах и декорациях».

Вам стало уже легче дышать, не нужно никакого доктора. Вы уже моментально выздоровели и, поблагодарив Д. М., поцеловав ее ручку, ушли от нее именинником.

А в голове хаос мысли: «буду петь князя в «Русалке», да и в костюме, — да правда ли это, а может мне все это приснилось? Бред больного, расстроенного воображения?»

Нет, нет, она сказала: «пойдет с вами сцена из «Русалки», — это верно, это так, — надо взять сейчас же «Русалку» и повторять, петь и петь и петь: «Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила!..» — Хорошо поет каватину Донской в Большом театре. Мне так не спеть, а не пойти ли мне к Донскому? Он покажет, как ее спеть надо. А как к нему пойдешь? Он занят, да и неудобно, а к кому же? Ну, хорошо, попробую дома петь самостоятельно, а там Дарья Михайловна покажет, если что не выйдет. Вот там есть этот проклятущий «ля бемоль» в конце арии, он как-то всегда идет с хрипотцой и чорт его знает куда попадает, отчего это? Не могу постигнуть. Кашля у меня нет и горло, доктор сказал, в порядке, а как начну подходить к этой

верхней ноте, так сейчас, хм, хга... и сел, захрип, засип и петух, нате вам пожалуйте, конфуз и провал, погибель! А все-таки радость петь на сцене, в костюме, это уже что-то подымающее дух, бодрящее, освежающее, чорт с ней с этой нотой, неважно, — зато буду в костюме и на сцене играть роль князя, как Донской в Большом театре. И это самое важное сейчас. Надо примерить костюм, а приятель мне говорит: «ты будешь красивым князем».

Это уж совсем закружило голову и опьянило: приятель поет мельника, он талантливый актер, хорошо играет, смотрел часто многих мельников в Большом театре, знает роль отлично.

Мы оба полны сознания победы: вот, вот и позовут в Большой театр!!

Голова кружится, и жизнь с этим приготовлением к спектаклю становится сплошным праздником, на мгновенье вырастаешь в своих собственных глазах.

Тоска, горечь, апатия исчезли без следа; их как и не бывало. Тучи рассеялись, взошло солнышко, согрело, отеплило сердце и нам легко жить, отрадно дышать, — вы всех любите и «ах, как прекрасен божий мир!»

Кругом все замечают ваш жизнерадостный вид и допытываются: «ты женишься что ль, такой у тебя жениховский вид?» Все женихи имели тогда вид «героев-победителей», особенно в купеческо-мещанском, обывательском быту.

Конечно же, что ни думай и ни говори, а победа тут налицо. Ясно и очевидно, — пою на сцене князя из «Русалки» и баста. Надо готовиться. Готовимся оба дома, то у меня, то у приятеля, в антрактах ходим по многочисленным московским улицам и переулкам, тупикам, бульварам и площадям: останавливаясь на углах, говорим, говорим, говорим бесконечно много и долго, часто перебивая друг друга все о том, как кто поет, какие ноты берет, какие не берет, кому аплодировали в театре, в концерте, где и кто дебютировал на оперных сценах, какие знаменитости приедут в Москву великим постом, — словом из разговоров вышел бы увесистый том рассказа о том, как два, умственно поврежденных молодых человека, занимающихся искусством пения, проводят время свободное от репетиций.

Исходив не один десяток верст и обменявшись мнениями и впечатлениями о прошлом, настоящем и будущем, преимущественно из жизни мира искусства, главным образом певческого, мы, насытив наскоро желудки, отдыхали.

— А, знаешь, — говорил во время отдыха приятель, — я хочу тебе сказать, что ты не туда ставишь свои верхи, они у тебя что-то не того, как-то не попадают... Ты понимаешь, о чем я говорю?

Он говорит это просто и тихим вкрадчивым мягким дружеским голосом, как будто кладя в рот вам сладкий леденчик, — и не знает, что в это самое время начинается сердечная судорога, что он взял ножик и тычет его острием в наболевшую вашу рану, от которой вам, и без этих его слов, нет житья на свете. У вас снова горечь во рту: он, приятель, дал вам несколько капель яду и отравил вам снова существование.

Вы думаете: «а, ты так поддержал, ободрил меня. Я тебе дам сейчас сдачу».

— А вот у тебя выходит не пение, а благой мат в твоей арии. У тебя тоже нет верхов, да и низы слабоваты, их не слышно, не я это тебе говорю, а и все скажут товарищи по школе...

Между нами начинается ссора.

— Ты врешь, — отвечает мне приятель: — Дарья Михайловна только вчера мне сказала, что я напоминаю ей О. А. Петрова(!?); она мне сама и показывала, как он каркал за кулисами в этой сцене сумасшествия. Все другие, что слушали меня, очень хвалили — один ты ни черта не понимаешь, ну и прощай, о чем тут разговаривать дальше!

Мы поссорились.

Рассерженный, он уходил, оставляя меня снова в состоянии страшной ипохондрии... Снова проклятые верхние ноты лишали сна, аппетита, отравляли жизнь.

Как, где, откуда их добыть? Отдал бы всю жизнь тому, кто бы смог показать... но кто этот волшебник, чародей?

Утешением служило, что не я один страдал и болел этой болью, ею в неменьшей степени болели и очень многие певцы, товарищи по школе.

Так на днях жаловался баритон, что с его голосом что-то стало делаться неладное, нехорошее — не тот стал голос, к какому он привык, что-то появилось в голосе неприятное, стал верхи открывать. «Дарья Михайловна просит петь «на улыбке», а я как улыбнусь, нота-то и получается скверная, как у разносчика, который квасом или яблоками торгует... Нет, мне улыбаться не годится!»

— А я вот, с этой идиотской улыбкой, — говорила драматическое сопрано, — разжижила себе весь голос. Дарья Михайловна говорит, что это пройдет, голос вернется, это бывает. А мне как-то не по себе, я стала нервничать и чуть-чуть что не кусаться дома. Мама спрашивает: — «деточка, что это с тобой, уж здорова ли ты, расстроена, плачешь, скажи мне что с тобой, не больна ли чем?» А что ей сказать, она в пении ничего ровно не понимает. Не знаю, что мне больше делать.

Такие разочарования были на каждом шагу, и эта сторона певческого дела, столь важная в последующей карьере оперного артиста, была той Ахиллесовой пятой, где можно насчитать множество неудачников, плачевно окончивших свою певческую жизнь.

Вот здесь уже истинная и настоящая трагедия!

Среди них имелись даровитые музыкальные и способные люди. Многие из них работали самостоятельно, читая выходившие тогда по этому вопросу сочинения, посещая лекции других профессоров, таких, как, например, проф. Сонки, артиста имп. театров А. М. Додонова и известного баритона Мариинской сцены И. П. Прянишникова.

У каждого из них был свой, ему присущий, метод преподавания. По прочтении такого сочинения все же «секрет» самой техники голосоведения оставался для ищущего недостаточно вскрытым, освещенным и ясным для понимания. Что может быть печальнее явления, когда мы

видим, как учащийся пению, бросая одного учителя, переходит к другому, к третьему, не зная хорошо, что у них он сможет получить.

Ученик доволен своим преподавателем до тех пор, пока он делает у него какие-то кажущиеся успехи. Стоит им затормозиться, стоит ему не понять каких-либо объяснительных терминов, которых каждый из преподающих имеет в огромном количестве и тем чаще еще более затуманивает и без того уже нашпигованную псевдонаучной ересью больную и распухшую голову ученика, — как шатающаяся вера в своего профессора рождает неодолимое желание искать для себя другого, более подходящего и нужного учителя.

Так многие ходили годы, часто без всякого толка и пользы, не приобретая сколько-нибудь серьезных знаний, а, напротив, растеривая и те данные, что дала им природа.

Д. М. Леонова своим способом преподавания если и не ставила голос, не развивала его, то и не особенно портила, не губила его окончательно. А разного рода «системы» самозванных профессоров, где бесконечным вздорным трюкам и бахвальству отводится почетное место, сплошь и рядом приводят учащегося к роковым последствиям—до потери голоса включительно.

Такие случаи встречались и на моем артистическом пути.

В памяти всплывает ряд чисто анекдотических историй, очень распространенных в певческой среде, — историй о том, какими шарлатанскими приемами уснащали свои «методы» преподавания «профессора пения».

Так некий известный в свое время итальянский маэстро, приглашенный много лет назад в Московскую консерваторию, для добывания верхних нот заставлял подымать рояль; ноты выходили сдавленно, крикливо, а у кого-то получался сюрприз в виде грыжи: от чрезмерного напряжения и натуги диафрагматических мышц рвались связки брюшного пояса.

В Милане русские певцы прославили имя одного профессора. В его системе (он так и говорил: «моя система») превалировала знаменитая в своем роде «колонка», т. е. колонна дыхания. Объяснял он свою «колонку» своеобразной манерой: он сжимал в кулак левую руку, а правой ладонью сверху прихлопывал, приговаривая и поясняя образно: «вот звук на этой самой колонке и держится, — опускается и подымается, — не спускайте его только с колонки. Так пели знаменитый французский баритон Фор, баритон Морель, знаменитый тенор Гаяре».

Все дело, как видите, было очень легко и просто, оно заключалось в «постижении колонки».

Приехав в Милан, и я не избег участи лично познакомиться с его методом, к которому мне придется еще вернуться в дальнейших воспоминаниях.

В Париже русские артисты откопали некую итальянку Б. Ее система преподавания строилась на «трюках». Одним она говорила: «У вас дыра в нижней челюсти, у самых передних зубов, под языком; туда и направляйте звук»; другим советовала направлять звук в дыру верхнего нёба, третьим — к кончику носа.

Один очень известный в свое время тенор Большого театра так

усовершенствовался этой системой, что стал рваться на среднем регистре, имея прекрасные верхи.

Другой, не менее известный, тенор, бравший у нее уроки, скоро понял вред и, к счастью, быстро бросил свои с ней занятия, начав терять редкую красоту своего тембра.

В Москве одна оперная артистка очень рекламировала какого-то зубного врача, который открыл рецепт не зубной пасты или усовершенствованного элексира, а «секрет постановки голоса». К нему потянулась большая фаланга — и даже артисток в карьере.

Что же он делал и в чем был его секрет?

Передавали, что он в рот поющего вставлял бутылочные пробки и так учил петь обыкновенные гаммы. Только и всего.

А еще один, тоже прославленный в Москве, «профессор пения», вместо пробок вкладывал в рот певца две шведские спички, и это ему помогало собирать с доверчивой публики денежки.

Как видите, какое богатое поле шарлатанству в этой области. Кто только не дает уроков пения, не ставит голоса! Контроля, строгого контроля, здесь, сколько я помню, не было.

А между тем, хорошо известно, что не каждый, даже очень хорошо поющий, певец может быть хорошим учителем пения. Чего же можно ждать от так называемых самозванных профессоров, завлекающих к себе доверчивую молодежь способом ловко придуманной рекламы?

Непоправимый вред здесь налицо!

В конечном результате неопытный, начинающий певец, каким был и я в свое время, прежде чем он случайно выйдет на правильный путь, успеет так измотать свои нервы, психику, здоровье и голос, что приходит к ответственному и большому делу оперной сцены достаточно искалеченным нравственно и физически. Не каждый при таких условиях и выбирается на эту дорогу: гибнет много — путь тернист и длинен.

Таким он выпал и на мою долю.

Разумеется, из артистов, музыкантов, художников, лиц свободных профессий каждый по-своему переживал в своей карьере свои удачи, срывы и невезения.

Могу сказать откровенно и искренно, что и я судьбе все же благодарен за то, что у меня в артистической жизни были такие положения и моменты, которые доводили меня до глубочайшего отчаяния и психоза (то было время, когда я почти что потерял голос и не мог спеть правильно три-четыре ноты).

Как говорится, «не было бы счастья, да несчастье помогло». Оно и мне помогло: толкало мою энергию, возбуждало волю все же к отысканию путей к выходу на дорогу, будило во мне непреодолимое желание, несмотря на неудачи, добиваться удовлетворительных результатов.

Я не падал духом окончательно. И чем хуже шли мои дела в развитии голоса, тем больше я старался постичь трудности этого искусства. Учился на неудачах. Бывали и просветы: не все же огорчения и мрак.

Одно с другим перемешивалось постоянно, капризно, случайно, сюрпризами. «Сегодня вверх, а завтра вниз — таков слепой судьбы каприз».

А разве это не радость, впервые, хотя бы и на школьной сцене, надеть на себя костюм, сделать грим и, посмотрев на себя в зеркало, сказать себе: «да ведь я и в самом деле князь»: красив, наряден и парик кудрявый, богатый кафтан, цветные сапоги — все дает неописуемое наслаждение, подъем и радость, радость настоящую, большую, — хочется смотреть на себя в зеркало без конца и, как влюбленный в своего героя, запечатлеть новые, незнакомые доселе, в себе черты, сохранив их на долгое время в своей памяти.

Репетиции «Русалки» в классе Д. М. Леоновой шли своим порядком и вместе с радостным подъемом волновали и нас, учеников, участвующих в спектакле, и Дарью Михайловну.

Это своего рода экзамен на публике и для руководителя.

Партии выучены хорошо, на зубок, ни одной ошибки, пошли на сцену — режиссировала самолично Дарья Михайловна.

Живо вспоминаю свою полнейшую беспомощность, неумение двинуться по сцене, махнуть рукой, ступить правильно на подмостки; сковало меня клещами что-то и держит в оцепенении. Дарья Михайловна предлагает: «ну, играйте же, голубчик, двигайтесь, шевелитесь!» А я не знаю как шевелиться и как двигаться и как играть. Дурак-дураком.

Хорошо было смотреть на других актеров в театре, как они двигались и играли роли; тогда и думалось: «и я так могу и буду играть!» А вот настала пора, вышел на сцену и стоп — ноги прилипли к полу, в глазах круги пошли и ни с места. «Эге, думаю, вот тебе бабушка и Юрьев день!»

Смотрю вниз на товарищей, сидящих в зале: у них улыбки на лице, кто-то захихикал — и пошло веселье.

«Не умеет играть, га, га!..»

Чувствую — кровь прилила к сердцу, стало нехорошо, провалился, — ушел со сцены выпить хоть глоток воды, очнуться, прийти в себя от конфуза, провала, огорчения.

Пришли в уборную товарищи, сочувствуют, ободряют: «да ты играй, не трусь, маши руками-то, ходи смелей, не бойся, наплевать на все, вот чудак! — Донской-то лучше что ль в Большом театре играет, тоже машет руками куда попало!»

Вошла Дарья Михайловна — сказала несколько добрых слов, утешила и повела снова на сцену показывать, что я должен делать и как себя держать на сцене, как «играть».

Она мне говорит: «Вот, голубчик, возьмите левой ручкой себя за кушачок, а правой покажите: «вот мельница» (кстати ее на декорации не было), «а вот и дуб заветный», — дуб был написан на заднем занавесе, к которому я стоял спиной.

— Дарья Михайловна, дуб сзади, как же мне к нему повернуться? — задаю ей вопрос.

— А, ничего, голубчик, — вы махните рукой, а публика дуб видит, — ей понятно!

Так я и делал. Вначале робко, нескладно, а потом руки пошли в ход, и я стал ими все время массировать решительно и смело в воздухе.

Товарищи потом говорят: «да ты не очень махай руками-то, ведь играешь «князя», а не «дурака» из «Конька-Горбунка»!

«Опять, думаю, перехватываю». Решил пойти на «Русалку» в Большой театр. Ее давали часто. Князя пел артист Усатов (учитель Ф. И. Шаляпина), Мельника — Фюрер, Наташу — Коровина. Этой артисткой мы тогда особенно увлекались, — красавица, несколько полная, дебелая русская женщина, с чудными большими глазами и редким по красоте огромным голосом — драматическим сопрано. Она только что окончила Консерваторию по классу профессора Гальвани.

Увлечение М. П. Коровиной входило в программу поклонения талантам.

Был случай, когда нас, компанию молодежи, высадили из Большого театра с полицией за неприличное поведение.

Купили мы в складчину литерную, крайнюю к сцене, большую ложу и, захватив с собой две простыни, решили Марии Петровне Коровиной устроить триумф. Шли «Гугеноты». По окончании акта мы подняли такой рев, что весь зрительный зал стал смотреть на нас и на наши простыни, которыми мы, как флагами, ей махали — это был в своем роде номер добровольной клаки. У нас настроение было праздничное, веселое и боевое; «бис» и «браво» рвалось из наших грудей что есть мочи. Но... отворилась дверь, и в ложе показался полицейский чин, мы притихли.

— Что тут за безобразие вы устраиваете в театре, не в кабак пришли! Императорский театр превращать в трактир?! Вон все отсюда!

Кто-то из нас, смелый, доказывает «чину», что мы вызывали артистку Коровину и ей аплодировали как умели — она нам очень нравится.

— Ну, вот что, берите ваши пальто и шапки, и все выходите вон, не то сейчас отправлю всех в кутузку! — Мы покорно ушли и спектакля не досмотрели, но зато послали делегата на квартиру артистки с просьбой дать нам за этакое обожание, ее ярым, буйным поклонникам, по фотографической карточке, с подписью на память.

Она охотно это сделала и просила нас на будущее время вести себя в театре благопристойно. Мы ей это обещали.

Посмотрев «Русалку» и тенора Д. А. Усатова, певшего партию князя, я особого восторга от его исполнения не помню. Тенор Усатов был хорошим певцом вокалистом, с довольно приятным, но слегка вибрирующим голосом — актер был заурядный. В то время отличным актером был тенор Закржевский и в ролях Рауля в «Гугенотах» и Елеазара в «Жидовке» имел очень большой успех и играл эти роли как заправский драматический актер.

Наш ученический спектакль имел успех и, несмотря на многие наши недостатки в исполнении, нас все же хвалили и товарищи и собравшаяся публика, среди которой были видные представители тогдашнего музыкального артистического мира.

После этого Дарья Михайловна решила показать свою школу уже в широких размерах. Для этого был ею снят старый театр в Каретном ряду, на месте которого сейчас находится театр Эрмитаж.

Широковещательные объявления в газетах об этом спектакле сделали полный сбор. Присутствовала музыкальная критика, провинциальные антрепренеры и театральная публика.

Тут уже оценка была несколько иная, более строгая и серьезная, чем в стенах школы.

Такие публичные оперно-ученические спектакли устраивались только лишь Консерваторией и Филармоническим училищем; их давали на сценах и Малого и Большого театров, в великом посту, когда театры были закрыты. Там были свои оркестры, хор и балет, из учеников составленные.

Наш, леоновский, спектакль был под рояль и составлен из оперных отрывков и концертного отделения.

После такого представления кое-кто из учеников получил ангажемент в провинцию, а колоратурное сопрано А. О. Каратаева получила даже дебют в Большом театре и пела «Волшебную флейту» Моцарта. Голос у нее был от природы очень хорошего качества, при исключительной музыкальности и необыкновенной подвижности. Верхние ее ноты были беспредельны.

Это, кажется, была единственная в своем роде певица, которая могла служить образцом вокальной законченности.

Нужно сказать, что с женскими голосами вообще благополучия было гораздо больше, чем с мужскими. Во многих и нередких случаях с мужскими голосами дело обстояло катастрофично плохо.

После спектакля были некоторые отзывы в печати; они сводились к тому, что у многих голоса плохо, либо совершенно не поставлены, а игра, особенно у князя в «Русалке», т. е. у меня, проявлялась в нелепом массировании руками в воздухе, — то, что и было на самом деле. Это мной усовершенствовано по собственной своей инициативе. Я решил, что все же лучше махать руками как-нибудь, чем стоять столбом.

Кстати сказать, образование, не только сценическое, но и музыкальное, даже «элементарное», в школе отсутствовало. Ученики самолично, с грехом пополам, иногда разбирались в музыкальной грамоте, где было сплошное любительство, и все ограничивалось редкими замечаниями Дарьи Михайловны и аккомпанирующих лиц. Из аккомпаниаторов в школе был композитор, А. И. Оппель, тучный, красный, с одышкой, человек. Он писал незатейливые романсы и любил давать их ученикам для исполнения в концертах. При этом говорил: «Дарья Михайловна дает вам петь Глинку, Мусоргского, Кюи, — это хорошо, разумеется, но трудно и скучно, а мои романсы вы будете петь на бис: они простенькие, эффектные, их легко исполнять, а публика это любит».

И действительно, его романсы имели успех, и мы с удовольствием их предпочитали очень трудным — Глинке, Даргомыжскому, Мусоргскому и др.

Каждый выступающий в концерте певец, если не имеет бисов, считается плохим. И чем больше вызывают на бис, тем приятнее состоя-

ние поющего, не взирая на плохой сорт и выбор музыкальных произведений. Отсюда, естественно, по мнению таких певцов, в концертах надо было петь то, что имеет наибольший успех.

Как исключение серию замечательных концертов в свое время сделала «камерная» певица М. Оленина-д'Альгейм. Программы ее отличались редким разнообразием, высокой музыкальной культурой и художественным исполнением, особенно музыки Мусоргского. Но это происходило уже значительно позднее, когда «русская музыка» вошла крепко в репертуар наших оперных театров и концертов, специально камерных «вокальных».

В памяти мелькают, как такими «бисами» наши большие оперные артисты угощали публику: музыкой Донаурова, Шашиной, Малашкина, а Фигнер любил исполнять Длусского, который ему иногда лично аккомпанировал. Эта так называемая «салонная» музыка была в репертуаре каждого концертанта.

Само собой понятно, что в исполнении исключительных художников и эта музыка принималась публикой восторженно. Она была общедоступна и понятна.

Пробыв в школе Д. М. Леоновой два года, в голосовом отношении я подвинулся мало; казалось даже растерял и то, что имел раньше. До моих с ней занятий я очень легко брал верхние теноровые «си» и «до», с учением их потерял и стал рваться на «ля бемоль». Дальше так продолжать дело было бесполезно, и все чаще появлялось желание переменить профессора. Останавливало сознание неловкости, некорректности поступка по отношению к Д. М., которая так сердечно и участливо относилась к своим ученикам и ко мне лично. Уход от нее являлся черной неблагодарностью и неблаговидным с моей стороны поступком. Как-никак, а она все же в течение этого времени занималась со мной любовно, и, конечно, мое музыкальное развитие получило некоторый сдвиг и толчок. Кое-что я начал как будто понимать и сознательно разбираться немного в искусстве пения, отдавать себе отчет в своих намерениях и желаниях. Отсюда для меня уже становилось ясно, что у Дарьи Михайловны я ничему большему научиться не смогу и что продолжать оставаться дальше в ее школе незачем и бесполезно.

Но куда же пойти и где учиться? Хотелось в Консерваторию, где кроме вокала получали общее музыкальное образование, но получить стипендию там было очень трудно, ибо их было ограниченное количество. А учиться хотелось серьезно — и не только по специальности, но и общему музыкальному развитию.

В Москве имелось Филармоническое училище; его программа почти консерваторская. Помещалось оно на Б. Никитской в доме Батюшкова. Директором был Петр Адамович Шостаковский.

Туда я и постучался, а Д. М. Леоновой послал письмо, в котором чистосердечно высказал ей причину моей измены и моего отвратительного поведения и поступка.

Дарья Михайловна Леонова своей любовью к русской музыке посеяла и в нас, ее учениках, внимательную настороженность, кто как мог и умел схватить трудности ее исполнения и передачи.

Одного голоса, какой бы красотой и силой он ни отличался, было недостаточно, скажем, чтобы передать роль Бориса Годунова. Нужно, необходимо было получить и что-то другое, чего, разумеется, у нас тогда быть и не могло: наше музыкальное художественное развитие было на очень низком уровне. Попросту большинство из нас было невежественными и малокультурными.

Когда нас, учеников, Д. М. Леонова, взяв ложу в Большом театре, привезла слушать «Бориса Годунова», нам было скучно слушать оперу; скучала и публика, которой было на этом спектакле не очень много. Пустовали ложи, пустовал партер. Спектакль успеха не имел. Бориса исполнял видный тогда и очень культурный артист Б. Б. Корсов.

Д. М. Леонова была недовольна спектаклем и находила, что его исполнение не отвечало духу Мусоргского. Нам понравился артист, исполнявший роль Варлаама, по фамилии Стрелецкий; несмотря на то, что в труппе он занимал второстепенное положение, эту роль он сыграл настолько выпукло и ярко-образно, что вызвал громкие аплодисменты, «бис и браво». Но он был исключением.

Как могло быть, что гениальная опера Мусоргского не вызывала живого отклика даже среди учеников Леоновой, так увлекательно исполнявшей перед нами произведения любимого ею композитора? Причины не только в чуждости публики. Мы-то, молодежь, ведь уж ждали нового?! Причины были в театре—в отсталых формах и практике исполнения, вовсе не отвечавших замыслу и всему стилю музыкальных драм Мусоргского. Назревала реформа оперного театра: но этого мы еще не могли предугадывать, а преподавательница наша не могла нам это сформулировать. Она тоже шла от чутья и «нутра», от восторга, а не от осознанных принципов. Так ничего и не выходило из этих усилий.

Я был болен от сознания непримиримости совершившегося ухода. Сознавал, что я нанес Леоновой тяжелую обиду, но поступить иначе я не мог. Такое решение вопроса подсказывали все сложившиеся обстоятельства.

Переходы учащихся пению от одного профессора к другому, как я и говорил, были делом обыкновенным; иные в течение сезона меняют двух-трех учителей, ища выхода своим запросам, и удивляться этому не приходится, так как, повторяю, единого метода постановки голоса, построенного на основе научных данных, мы не имеем и до сего времени.

Даже наши консерватории, где собраны лучшие силы педагогов, также еще далеки от разрешения в положительном смысле этой столь трудной проблемы — какую систему преподавания признать лучшей и правильной?

Если педагог полагает, что только его система безупречна, а другого, его коллеги, сомнительна, или никуда не годится, он, на наш взгляд, может жестоко ошибаться.

Такое крупное имя, как Эверарди, давший целый ряд очень хороших вокалистов с И. В. Тартаковым во главе, все же не был безупречным и, по рассказам многих его знавших и учеников его, он рвал голоса. Значит и здесь имелись дефекты в системе обучения.

С другой стороны, не меньший вред, когда учащийся меняет своих учителей как перчатки, не отдавая себе хорошо отчета, чего, собственно, он ищет, куда стремится, каковы его желания, намерения и запросы.

Я здесь позволю себе затронуть самый больной вопрос вокальной педагогики, который в одинаковой степени волнует обе стороны — учащегося и преподающего, потому что страдают и ученик и его профессор, когда после затраченных трудов работы и забот, они порывают эту цепь общения между собою и расходятся чуть ли не врагами, будучи каждый по существу правым.

Эти страдания я испытал и на личном опыте, переходя от одного профессора к другому, пока сам «не осознал» свои данные и свою природу, чем я владею и на что могу рассчитывать.

Много ошибок и промахов совершается и в определении данных певца. Сплошь и рядом мы видим, что небольшой лирический тенор имеет непреодолимое желание быть драматическим или меццо-характерным. Что же из этого получается? Форсирование природы певца и потеря своего природного голоса. Нередко голос меццо-сопрано смешивают с драматическим сопрано и насильственным способом развивают верхний регистр, расшатывая средние ноты, теряя низкие: певица портит себе то, что у нее в природе было естественным и красивым, правильным и нужным.

А затем — так называемые «скороспелки» — лица, желающие в минимальный срок приготовиться к оперной карьере. С совершенно никак не поставленным голосом они ходят на пробы в театр и, разумеется, безрезультатно, потому что и при наличии очень хороших голосовых данных, без уменья ими распоряжаться, в опере петь нельзя. Оркестровый аккомпанемент сейчас же обнаружит всю несостоятельность такого певца; звучание его голоса окажется во многих случаях недостаточным и сомнительным. Исполнение даже и небольших партий на оперной сцене требует голоса поставленного, певца умеющего сознательно им владеть. В этих партиях также имеются весьма ответственные вокальные положения, из которых надо выходить с честью, артистически закончено.

На основании долгих лет работы на оперной сцене в качестве певца и затем режиссера я пришел к основному заключению, что педагогам необходимо крайне вдумчивое отношение ко всей природе певца, к его интеллекту, не ограничиваясь лишь только его голосом.

Должно определить время, срок, для близкого знакомства и изучения учащегося. Необходимо знать чисто бытовые условия, в которых он обретается, словом всесторонне и глубоко-серьезно его обследовать. Кроме того, для сохранения и укрепления голосового аппа-

рата необходимы нормальные условия жизни, достаточное питание, обстановка, вполне отвечающая гигиеническим требованиям.

Моя личная природа всегда была несколько болезненной, хрупкой, неустойчивой со стороны нервов, психики; отсюда и частые заболевания, отражающиеся и на голосе. Знать природу певца и его бытовые условия, прежде чем начинать учить — необходимо.

Распрощавшись со школой пения Д. М. Леоновой, мне было суждено еще с ней лично встретиться потом, в Петербурге, куда она переехала из Москвы.

Там я застал Дарью Михайловну уже в очень болезненном состоянии, крайне одряхлевшей и усталой: в личной жизни на склоне своих лет она пережила большое огорчение, которое и ускорило ее кончину.

О моем неблаговидном поведении она не вспоминала, как будто ничего дурного я не сделал, оставив ее школу, — так она была добра и незлопамятна.

Однажды зайдя к ней, я нашел ее в кровати, в очень тяжелом болезненном состоянии, близком к умиранию. Около нее никого не было, и так трогательно рядом с нею, на постели, лежали две японские крошечные собачки, самые близкие и любимые ее друзья, которых она слабой своей рукой ласкала по головкам. Лечилась она гомеопатией, которая ей уже не помогала. Обратившись ко мне, она просила пригласить ей доктора Вильчура, известного тогда в Петербурге, который не преминул сейчас же со мной и приехать к ней.

Осмотрев ее и назначив лекарство, он мне сказал: «опоздал меня позвать, сердце никуда не годится, и катастрофа может наступить каждую минуту».

В скором времени — 25 января 1896 г. (по старому стилю) — Дарья Михайловна скончалась*.

---

* Краткий биографический очерк о ней был помещен в «Русской музыкальной газете» 1896 г. № 3 (стр. 301—308).

III

Московская Филармония и Филармоническое училище

В противоположность Русскому музыкальному обществу, с его консерваторией, Москва обогатилась новым Филармоническим обществом с музыкально-драматическим училищем.

Во главе был директор — Петр Адамович Шостаковский, музыкант-пианист, очень энергичный и ловкий человек, быстро завоевавший симпатии у московского купечества и поставивший все дела Филармонии на широкую ногу. Для своих учеников и учениц он добился тех же прав и привилегий, которые давали наши консерватории. Программа была консерваторская, но с прибавлением класса драматического искусства.

В музыкальных классах помню П. И. Бларамберга, А. Н. Ильинского и С. Н. Кругликова, с которым впоследствии я встретился в частной опере Саввы Ивановича Мамонтова. Это группа теоретиков. По классу сольного пения С. Н. Бижеич, очень тучный и добрый человек; он советовал ученикам: «пойте, не мудрствуя лукаво!»

Из учеников его класса выделялся баритон А. Н. Круглов, от природы с хорошо поставленным голосом, сделавший в провинции видную карьеру. Казань его носила на руках. Голос его — лирико-драматический баритон — был красивого мягкого тембра, звучный на всем протяжении. Он не мог не нравиться. Затем бас Белов, сопрано Тумасова и др. Это было трио, выступавшее на ученических вечерах и в спектаклях училища — более других способные и голосистые певцы, с природными хорошими данными. Все они затем пели в опере.

Я был принят после пробы и прослушания самим Шостаковским, который аккомпанировал в своем кабинете самолично. Пел я из «Майской ночи» арию Левко: «Спи, моя красавица». Голос мой ему понравился. «Только не умеете петь», сказал он, когда я, окончив пение, подумал: «провалился и не примут в училище!»

Оказалось, что меня приняли и назначили в класс проф. Ник. Алекс. Андреева, бывшего когда-то на императорской сцене, тенора. Не помню, чтобы и он что-нибудь говорил своим ученикам по части постановки голоса. Пели также гаммы, вокализы, романсы, арии, но так, как кому заблагорассудится и как удобнее и легче. Было казенное, формальное отношение — «отзвонил и с колокольни долой!»

Мне очень нравился в классе тенор Агульник,— потом певший с большим успехом в провинции под фамилией Агулина.

Впоследствии я встретился с ним в Тифлисском казенном театре, где мы оба служили. Он совершенствовался в Италии и очень хорошо владел своим приятным голосом, выступая в итальянском репертуаре.

Из профессоров пения был еще Франкетти и бывшая артистка Большого театра Махина. Франкетти был очень музыкальный человек и отличный аккомпаниатор, но как учитель пения малосведущий и неумеющий что-либо показать певцу. Я помню его много лет спустя в качестве уже хормейстера в опере С. И. Зимина, где хоровое дело он вел очень хорошо.

Вновь вступив в училище и заглянув в курилку, где собирались ученики, я мог многое услышать о жизни этого училища; критикуя профессоров пения, кто и как преподает, можно было сделать вывод, что каждый учащийся предоставлен самому себе и склонен больше слушать указания своего товарища, нежели профессора.

В итоге пели, как умели и как могли, своими природными голосами.

В училище бывали концерты, вечера, спектакли. В мое время разучивалась опера «Фенелла» Обера, которая была дана на сцене Малого театра.

На одной из репетиций ансамбля с оркестром вспоминается большой скандал, которому я был свидетелем.

Вел репетицию, как его называли, «сам» П. А. Шостаковский. Он был высокого роста, худой, костлявый блондин, с длинными, до плеч, волосами, à la Лист, с большим носом и острым взглядом голубых глаз. Нервный и порывистый в движениях, он хмурился и, видимо, был не в духе, что-то бубнил сквозь зубы, делал какие-то поправки струнной группе музыкантов. (Человек он был болезненный и кончил дни свои в психиатрической лечебнице д-ра Левенштейна, где случайно я его видел и где он мне, уже артисту, сев за рояль, играл Шопена.) Репетиция не клеилась, ученический оркестр, составленный из молодежи, где-то, в скрипках, путался, ошибался. «Что вы там врете, считать не умеете, чорт вас возьми, ослы!» (Ругаться Петр Адамович умел крепко и не стесняясь). «Еще раз сначала, смотрите в ноты, а не по сторонам, дурачье!» Начали, в... стоп. «Опять врете, вот мерзавцы, нарочно вы что ли?» Тишина, и вдруг голос: «сам мерзавец!»

Пауза. Всё на мгновение замерло в аудитории.

Шостаковский сделался мертвенно бледным.

«Кто это сказал, пусть встанет!» Он произнес отчетливо и жестко. Все стихли. Ждут. Пауза.

«Ну, что ж, ждать не буду, ухожу. Если сказавший это слово негодяй не объявится, я больше в класс не прихожу и заниматься с вами прекращаю!» Он ушел. Началась возня, шум, крики, чуть что ни драка. Кричали, что «когда-нибудь и его следует проучить и перестать терпеть сносить его ругань и издевательство над учениками. Чорт с ним, поделом ему, прощенья просить не станем!»

Ф. П. КОМИССАРЖЕВСКИЙ
Мариинский театр — 1876 г.

В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ

1888 г.

Кто-то влез на стол и делает предложение классу: «Слушайте! предлагаю в первом же концерте, когда Шостаковский будет играть на рояле или дирижировать (он часто выступал в концертах Филармонии, как пианист и дирижер), будем ему свистеть и шикать, провалим его. Кто против?» Молчание. Решено Шостаковского наказать и его освистать при первом же выступлении. У него всегда была организованная клака из учеников училища. Получая контрамарки на хоры бывшего Благородного собрания (ныне Дом Союзов), ученики давали слово швейцару Григорию, особому клеврету и доверенному П. А Шостаковского, в том, что не будут жалеть своих глоток и рук на вызовы — «бис и браво!»

Скандал в классе сейчас же отозвался на ходе всех занятий в училище. Профессора собрались в кабинете Шостаковского, а ученики на лестнице и в курилке: все занятия были прерваны.

О чем совещались профессора, нам известно не было, но когда появился инспектор Делла, очень милый и добродушный человек, он стал успокаивать и просил ученика, который произнес слово «мерзавец», назвать себя. Толпа снова зашумела и требовала, чтобы Шостаковский извинился первым. Швейцар Григорий, ближайший помощник по администрации, пробует уговаривать: «Ну и выругался, что тут особенного! Он всегда ругается, его не переделаешь, а вы сами виноваты, — играете спустя рукава, кто в лес, кто по дрова, — тоже с вами надо иметь терпение, он директор, а вы-то что такое?»

Григорий обиделся за Петра Адамовича и предлагал молодежи просить извинения «первыми».

Профессора также настаивали, чтобы ученики извинились и успокоили П. А. Препирательство шло довольно долго, но снова появился Григорий и сказал: «Петр Адамович заболел и слег в постель». Это подействовало на горячие головы, и было решено сейчас же пойти к нему с извинением.

Инцидент был исчерпан. П. А. Шостаковский после истории был с учениками мягче и сдержаннее, но своих учениц-пианисток, по рассказам, все же продолжал колотить по рукам своими длинными и костлявыми пальцами. Говорили: «Шостаковский и в этом желает походить на Рубинштейна», который иногда в гневе будто бы не обходился без рукоприкладства.

Я пробыл в Филармоническом училище не много времени. Меня ни в какой мере не мог удовлетворить мой профессор пения Н. А. Андреев. Путем подражания ему — и особенно Агульнику—я с грехом пополам мог пропеть одну-две гаммы, два-три вокализа и кое-какие романсы, но очень надолго засел на «Думке» из оперы «Галька» Монюшко. Это был черепаший ход, оставлявший меня часто в состоянии крайнего недовольства и раздражения. А затем и вся окружающая атмосфера, сухая, казенная, холодная, угнетала не меня одного, но и многих моих товарищей-певцов. Отбывали какую-то повинность механически, без интереса, увлечения, захвата. Скука была разлита кругом. А чувство, напротив, всегда искало живого отклика, бодрящего начала, свежей струи, проявления, хотя бы и в малой степени, даровитого руководительства, как-нибудь отзывающегося на за-

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА БИБЛИОТЕКА

просы молодых сердец. Вместо этого была пустота. Опять брало раздумье: «Неужели и здесь, в учреждении, где собраны люди знания, опыта, известных дарований, я останусь учеником «бездарным», неспособным воспринять эту трудную науку «искусства пения». Что же делать и где искать откровений?» Какой-то дремучий лес, в котором суждено бродить без надежды выйти на дорогу. От частых приступов отчаяния болело сердце, и состояние ипохондрии становилось привычным.

Однородные явления я наблюдал и среди моих некоторых товарищей. Болезнь тут оказалась общей, затяжной.

Кто искал верхних нот и не находил их, пробуя всякие способы, кто, имея верхние ноты, добывал звучания средних, кто закрывал, кто очень открывал, у кого не было металла в звуке, он хотел его получить, у кого было его много, тот искал его смягчения, завуалирования.

У каждого была своя «idée fixe», и он носил ее, как горб на спине, болезненно чувствуя его присутствие.

Описываемое состояние знакомо многим, если не всем поющим, включая и тех, кому эта дорога была легка и приятна.

Занимаясь сольным пением, певцы обязаны были посещать и другие общеобразовательные предметы. Увлекательно вел класс теории музыки Семен Николаевич Кругликов; его очень любили за участливое и внимательное отношение к певческой братии. Тогда он писал критические статьи и музыкальные рецензии в журнале «Артист», издаваемом Куманиным. Издание это было чрезвычайно интересно подбором сотрудников, содержанием статей и внешней стороной.

С С. Н. Кругликовым было интересно и приятно встречаться и вне школьных стен. В его остроумных беседах бывало много ценных мыслей по вопросам искусства, и излагал он их в оригинальной форме, с большим иногда юмором. В моей личной артистической карьере, и певца и режиссера, Семен Николаевич никогда не отказывал мне в своих указаниях, советах и поддержке. Чуткий и образованный музыкант, он являлся в то время крупным авторитетом и для лиц музыкального мира; печатное слово или отзыв С. Н. Кругликова имело огромное значение: «А что скажет Кругликов? а как написал Кругликов?»

Близко мне пришлось узнать его уже в частной опере С. И. Мамонтова, где он принимал горячее участие своими советами и указаниями. Там он намечал определенный курс на «русскую музыку», особенно пропагандируя Н. А. Римского-Корсакова, с которым был в дружеских и близких отношениях. Его влияние на частную оперу было огромным. Одно время он директорствовал в Филармонии; конец жизни (1910 г.) застал его на посту директора Синодального училища в Москве.

С. Н. Кругликов был близок к знаменитой композиторской «могучей кучке», лично знал Балакирева, Мусоргского, Кюи и Бородина. Охотно делился многими личными воспоминаниями, умел великолепно рассказывать и освещать отдельные куски творчества этих великих людей прошлого. В нем жила и еще одна замечательная черта — живой интерес ко всему молодому и даровитому. Мне вспоминается его трога-

тельная любовь и забота о даровитом его ученике Василии Калинникове, который в своих композиторских работах так много обещал. Преждевременная смерть от туберкулеза прервала творчество тридцатичетырехлетнего талантливого симфониста в самом расцвете.

Помню его внимательное и любовное отношение к тогда еще молодому Сергею Васильевичу Рахманинову, которого он рекомендовал С. И. Мамонтову в его оперу как исключительно-талантливого музыканта, композитора и молодого дирижера.

В Музыкальном кружке «Керзиных» С. Н. Кругликов был «душой» кружка.

Кто же не помнит его блестящих статей о первых шагах в частной опере Мамонтова Ф. И. Шаляпина, о камерных концертах Олениной-д'Альгейм, о многих других выдающихся явлениях на музыкальном горизонте девяностых годов.

С. Н. Кругликов — крупная художественная личность; влиянию его многие из нас, тогда начинающих свою деятельность, обязаны тем культурным музыкально-художественным руководством, в котором мы так нуждались, не находя разрешения очень многих «проклятых вопросов» музыкальной и оперно-театральной жизни.

В лице С. Н. Кругликова мы видели не сухого, узкого музыковеда, наоборот, он был разносторонне чутким и отзывался в вопросах искусства и театра широко и своеобразно на многие темы. И в Филармоническом училище он был самым видным руководителем. Учащиеся по специальным предметам музыки были счастливее певцов; разочарования там бывали в очень редких случаях. С певцами обстояло дело, повторяю, далеко не благополучно. Недовольных, жалующихся на неудовлетворительные результаты в работе, можно было видеть на каждом шагу.

К таким принадлежал и я.

Неудача занятий по специальности парализовала интерес к другим предметам, расхолаживала, сильно внушала сознание «никчемности» постигать то, что было не «главным», не «важным», не бьющим в основную цель личного призвания.

Что толку великолепно знать теорию, гармонию, композицию, уметь играть хорошо на рояле, читать партитуру, если мне, певцу, жаждущему артистически-певческой деятельности, не удается прямое мое дело, дело овладения искусством пения, если я не в состоянии получить разрешение самых для меня важных, нужных и мучительных вопросов, вопросов правильной постановки голоса. Раз этого разрешения кардинального для меня вопроса жизни я не получал, что́ мне вообще все учреждение в целом, хотя бы там были и А. Г. Рубинштейн, гениальный создатель петербургской консерватории, и Н. А. Римский-Корсаков, и А. К. Глазунов, и С. И. Танеев, и П. И. Чайковский?!

Мне они, все вместе взятые, в моем горе, в моих желаниях помочь никак не могут. Отсюда получался вывод: учреждение может быть замечательно само по себе, но не для меня, не для моих личных исканий и намерений оперного певца.

Какой же смысл и что тут хорошего, если, получив диплом на зрелого музыканта, я останусь полным невеждой в своей специальности, может быть с расшатанным голосом, или его совсем потеряю, а такие случаи бывали. В какой же театр я смогу пойти работать и буду ли я нужен вообще оперному театру?

Такие мысли гнездились в моей голове, когда я, охотно посещая музыкальную науку в училище, ничего хорошего там не получал от уроков пения.

А между тем жажда получить хотя бы проблески знания все увеличивалась, и неотступно сверлила мозг навязчивая мысль: «бросить училище и опять начать поиски другого профессора пения».

Случай к этому в очень скором времени представился самый неожиданный и для меня чрезвычайно счастливый.

В той же «курилке», помещавшейся в вестибюле под лестницей, своего рода «клубе» учащихся, я обратил внимание на беседу певцов, упоминавших незнакомое мне тогда имя Федора Петровича Комиссаржевского. Кто-то его очень хвалил и упоминал, что он был известный артист, тенор Петербургской Мариинской оперы. В голове у меня это имя засело крепко. Комиссаржевский — известный артист — тенор, а я был тоже тенор, никому не известный, и это имело для меня решающее значение.

В одном из концертов Филармонии я встретил моего товарища П. С. Оленина, который учился уже у Ф. П. Комиссаржевского. У него я окончательно узнал о личности Федора Петровича, и Оленин мне подтвердил, что мне, тенору, он принесет большую пользу.

Помню, как С. И. Кругликов, которому я передал о своем намерении бросить Филармоническое училище и перейти к Ф. П. Комиссаржевскому, одобрительно о нем высказался: «Комиссаржевский был отличный артист и пользовался большим успехом».

Для меня открывался новый этап и пожалуй самый значительный в моем музыкальном, певческом и артистическом развитии.

IV

Общество искусства и литературы и при нем «Музыкально-драматическое училище»

Прежде чем говорить об этой странице моей жизни, я бы желал сказать во имя справедливости, что, порывая, из личных побуждений, с моими учителями пения, переходя из одних рук в другие, я после долгой моей карьеры на театральном поприще не могу все же упреки свои отнести всецело за счет моих преподавателей.

Это было бы неверно, и ошибочно, и во всяком случае спорно.

Доля большой вины была и во мне, в моих певческих данных и в моих способностях.

Огульное обвинение учреждения в целом или лица, преподающего искусство пения на основе своей артистической карьеры, должно, если не совсем отпасть, то подвергнуться всестороннему обследованию.

Филармоническое училище по своей структуре и по составу педагогов было крупным музыкальным учреждением в Москве, давшим за много лет своего существования большой процент видных и полезных деятелей искусства, в том числе и артистов-певцов. Сказать, стало быть, что такое-то учреждение приносило вместо пользы вред или портило дарование, — мало, надо еще и доказать это.

Лично мне, например, профессор Н. А. Андреев ничего, повидимому, не мог дать, а тенору Агульнику он был полезен, и я бы тогда очень хотел петь так, как пел Агульник. Однако, данные наши были совершенно различны как голосовые, так и индивидуальные. Выходит, что у одного и того же учителя один преуспевает, другой, напротив, теряет.

Сопоставляя все эти противоречия, я хочу сказать, сколь труден путь артиста-певца и все дороги хороши — лишь бы они вели в Рим, т. е. к поставленной намеченной цели.

Искусство пения, как и всякое другое искусство, несет в себе самом элементы «творческого начала», и научиться технически хорошо петь—еще не значит художественно выражать голосом разного рода эмоции ума и чувства. Сколько тому примеров, когда певец с очень хорошим звуком, правильно его подающим, не производит на слушателя никакого впечатления — и наоборот.

Тут еще должно быть «нечто», какая-то одаренность учащегося. Звук певца должен получить одухотворенность, ту теплоту и те краски, — плоть и кровь, — которые являются продуктом столько же постановки, сколько и творческих данных артиста, от него не зависящих.

Голос поющего должен быть выразительным. Вот в этом большой секрет искусства пения.

Мне могут возразить и сказать: «Да, он будет уметь выражать уже после того, как получит правильную постановку звука; голос приобретает тембровые краски на основе правильной школы».

Так думают многие, я так же думал раньше. Теперь же думаю несколько иначе. Основы «элементарной» постановки звука быть должны — это неоспоримо, владеть вокальным инструментом певцу необходимо, но это не дает еще гарантии «на певца-художника».

А если певец не художник, то, собственно, для чего и кому он нужен? Я говорю, разумеется, о певцах солистах, а не о хоровых голосах, где подход совершенно иного порядка, да и там есть огромная разница в природе голосов.

Голосовая красота и выразительность голоса — не одно и то же. У Мазини был божественный тембр голоса, но была вместе с тем и выразительность, одухотворенность звуковая; оттого он и пленял так слушателя. У Н. Н. Фигнера голос сам по себе далеко не был красивым по тембру, скорее наоборот, однако выразительность некоторых его нот в голосе имелась огромная. Не был красивым голос у Б. Б. Корсова и у Э. К. Павловской, но выразительность была исключительно богатая.

У многих драматических артистов голосовая выразительность была исключительной. Кто помнит голос Марии Николаевны Ермоловой, Веры Федоровны Комиссаржевской, Ф. П. Горева, А. П. Ленского, Элеоноры Дузе, Сальвини, Мунэ-Сюлли — вот яркие примеры «выразительных» голосов. И еще в памяти остались замечательные голоса — А. Д. Давыдова, А. Д. Вяльцевой и, наконец, знаменитой цыганской певицы Вари Паниной.

Давыдов, исполняя, например, романс «Пара гнедых», многих заставлял плакать. В его голосе были мазиниевские ноты. Он так пел, что давал впечатление артиста первоклассного.

Вяльцева, в своем жанре, являлась художником. Таким же большим художником была и Варя Панина.

Во всех перечисленных мной здесь артистах, в их голосах, имелась огромная содержательность, какое-то пульсирующее эмоциональное начало, присущее только им одним, какая-то «изюмина» голосовая, пленяющая не только ваш слух, но волнующая ваше чувство. И дается этот дар не техникой или уменьем владеть звуком, не школой певца, а чем-то другим, что не связывается с представлением о постановке голоса. Особая природа чисто интеллектуального характера и свойства певца.

Эта область остается закрытой книгой для певцов, неразгаданной и туманной, неисследованной; она требует к себе внимания специалистов по части звука. Профессора пения, еще раз повторяю, с улыбкой мне

скажут: «если голос правильно поставлен, если певец умеет им владеть, если он не бездарен, он всегда будет производить впечатление благоприятное в зависимости от его природных данных».

Это верно и это так. А я этим определением удовлетвориться все же не могу и хочу проникнуть в «тайну» звукового творчества и несколько глубже подойти к голосу не только со стороны его физиологии, а со стороны его эмоциональной содержательности, его существа, самой, если можно так выразиться, сердцевины.

Я хочу, чтобы голос певца трогал не столько мой слух, сколько мое чувство. Откуда же этот дар, в чем, где его тайна, его секрет?

Для большего пояснения моей мысли возьму примеры инструменталистов. Живо помню, как играл на рояле Антон Григорьевич Рубинштейн. Говорили: «это не рояль, а какие-то волшебные звуки, на рояль не похожие; так может играть только Рубинштейн».

С. А. Кусевицкий давал концерты, играя на контрабасе. Говорили: «да это не контрабас, а нежная виолончель».

Известный виолончелист Казальс извлекал из своего инструмента исключительно выразительные звуки. Говорили: «ведь инструмент у него поет, он живой, он дышит, он чувствует». Значит, тон его одухотворен артистом; значит, звук его инструмента получил эмоциональное начало, содержательность, ту «изюминку», о которой я и говорю.

У певцов есть выражение: «сухой голос», как будто есть еще и мокрый, или «влажный голос». А это что означает? Это говорит определенно, что голос «не выразительный, бессодержательный, пустой»; в его звуковом существе отсутствует эмоциональное начало.

И как бы хорошо ни был поставлен этот голос технически, сухость его останется неизменной. Есть выражение у музыкантов: «у него холодный тон, а играет он великолепно». Это говорится о том эмоциональном начале, которое для образования звука, тона, имеет превалирующее значение.

Мне кажется, я достаточно ясно формулировал те мысли, которые так или иначе должны интересовать профессионалов вокального искусства, нисколько не претендуя открывать здесь какую-то Америку.

Вокальное искусство всегда меня интересовало, и посейчас оно не оставляет меня равнодушным, когда я слышу о какой-либо «новой системе» преподавания, о каком-либо «новом освещении» в этой области. К сожалению, даже в вопросах вокальной техники не договорились о каких-либо единых тезисах, которые бы легли в основу методически вокального преподавания.

У любителей пения имеется выражение: «он поет с душой, и его приятно слушать!»

Вот где «тайна», о которой я говорил выше, «одаренность певца, природный его артистизм, душевный трепет,— вот откуда получается содержательность звука, тона, его одухотворенность». — Школа помогает развить и укрепить эти богатства природы.

Москва в конце 80-х и в начале 90-х годов в культурном отношении проявляла огромный рост.

Московское именитое купечество имело в своих рядах крупных общественных деятелей и «меценатствовало». П. М. Третьяков, С. Т. Морозов, С. И. Мамонтов, Алексеевы — принимали близкое участие в запросах жизни искусства и театра и своими средствами поддерживали многие культурные начинания.

Общество искусства и литературы среди своих учредителей-директоров и членов имело Константина Сергеевича Алексеева-Станиславского, тогда еще очень молодого, пробующего свое артистическое дарование на подмостках небольшой, типа клубной сцены бывшего Пушкинского театра, помещавшегося на Тверской, угол Гнездниковского переулка.

Кружок этих любителей давал периодические спектакли; из них в моей памяти впервые ими показанные «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. Тогда эту пьесу ставить на профессиональных театрах еще не разрешали. Помню, что в одном из этих спектаклей роль Бетси играла Вера Федоровна Комиссаржевская, еще не мечтавшая о своем поступлении в профессионально-драматический театр.

Очень хорошо играл роль Звездинцева К. С. Станиславский, и дуэты его с Верой Федоровной проходили под восторженное одобрение публики.

Живо помню постановку «Самоуправцев» Писемского, «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» Пушкина, в которых Константин Сергеевич играл Скупого и Дон-Жуана.

На репетициях нередко видел члена этого общества, знаменитую Гликерию Николаевну Федотову, муж и сын которой были также членами этого кружка. А. А. Федотов-сын впоследствии был известным актером Московского Малого театра.

При этом обществе было создано оперно-драматическое училище, возглавляемое по опере Ф. П. Комиссаржевским, а по драме — А. Ф. Федотовым. Сюда и направлены были мои стремления после Филармонии.

Придя в Пушкинский театр, я узнал, что в скором времени должен прийти Ф. П. Комиссаржевский. Снова предстояло волнующее ожидание, проба голоса и неизменное гадание: «примут в школу или забракуют?»

За это время, как мне казалось, я уже успел подрасти и кое-чему научиться, мог что-то пропеть из романсов без особого конфуза.

Федор Петрович Комиссаржевский (1838—1905), известный в свое время первый тенор петербургской Мариинской сцены (с 1863 до 1880 г.), по рассказам современников, великолепный исполнитель многих ролей, особенно выделялся в Фаусте, Князе в «Русалке», Дон-Жуане в «Каменном госте» и «Фра-Диаволо». Это был артист первоклассный, художник сцены, культурный, образованный человек.

По выходе из театра, он был приглашен в Московскую консерваторию профессором пения и руководителем оперного класса.

Об его консерваторских ученических постановках много говорилось и в прессе и среди музыкального московского общества. Ученики там не только пели свои партии, но и играли как заправские актеры. Это было для оперы, да еще ученической, явлением в то время новым и заманчивым. Отсюда имя Ф. П. Комиссаржевского приобретало среди музыкальных педагогов особое значение.

Пробыв в Консерватории недолгое время (1883—1888), он вошел в состав директоров вновь образовавшегося Общества искусства и литературы, организовав при нем оперно-драматическое училище.

Пушкинский театр, где помещалось училище, имел два этажа. В нижнем—помещалась сцена и зрительный зал, имевший хоры; по сторонам находились довольно большие комнаты — фойе, в верхнем же этаже, в небольших, сравнительно, комнатах, располагались классы училища и кабинет директора — Ф. П. Комиссаржевского.

Дожидаясь его прихода в вестибюле театра, я увидел, как мимо меня быстро и энергично шел очень красивый, высокого роста, стройный, похожий на художника, пожилых лет человек, с седеющими длинными волосами и окладистой бородой. Это и был Комиссаржевский. Он взглянул на меня и, ничего мне не сказав, продолжал подниматься по длинной лестнице к себе в кабинет. Я смотрел ему вслед, нисколько не подозревая, что это передо мной прошел Комиссаржевский. Выручил швейцар: «Федор Петрович, тут вот вас ожидают» и глядя на меня прибавил: «вы идите к нему, он вас примет».

Сейчас же Ф. П. вернулся и, выслушав мою просьбу, мои желания, на ходу, на ступеньках лестницы, сказал мне: «Ну, пойдем, послушаем». И мы вошли в класс, где мое внимание привлекли небольшие подмостки для сценических упражнений.

Не помню, как я пел на пробе, но принят был в училище тотчас же. Записывала меня в книгу учащихся по классу пения Вера Ивановна Полянская, инспектриса, добрая и прекрасная женщина, слушавшая мою пробу и сказавшая мне: «У вас приятный голос, и Федору Петровичу вы понравились». Я в свою очередь тоже высказал радость, что буду учиться у такого знаменитого артиста.

Класс пения Ф. П-ча не носил отпечатка казенного отбывания повинности, как это мне приходилось наблюдать и испытывать самому у других учителей. Он умел в свои занятия вносить огромный интерес не только к предмету специального вокального искусства, а трогал попутно вопросы, соприкасающиеся с жизнью искусства и театра в его широком общественном значении. Обладая даром красноречия, он излагал свои темы бесед в очень увлекательной форме, и уроков его мы ждали с нетерпением.

В области вокальной техники он первый указал мне на дыхание, о котором я до него не имел ни малейшего представления. Но не только указал, а и демонстрировал его процесс на самом себе, наглядно, в чем мы ему сейчас же подражали.

Таким образом впервые я начал приучаться путем практических занятий понемногу овладевать звуком, чего раньше делать не умел. Тут

уже был сделан большой шаг вперед «сознательного» отношения, чего надо достигать и к чему стремиться. Открылись, как говорится, очи на новую дорогу из темного леса.

Разумеется, и тут не все было хорошо, не все удавалось, но прояснившееся сознание подсказывало, что блуждать в этом темном лесу «постановки голоса» становилось менее безотрадно, чем это было прежде.

Голос давал какие-то краски; было приятнее его самому слушать; замечали это и другие товарищи. Дело как будто постепенно, исподволь, налаживалось. Уроки проходили с пользой и, главное, с большим интересом. Но где Федор Петрович был огромным мастером, художником крупного значения — так это на подмостках сцены.

В оперном классе он читал лекции сценического искусства, после которых происходили практические занятия на сцене. Разыгранные отдельные отрывки из опер подвергались критическому разбору, происходил подробный анализ сыгранного. Это приучало учеников к сознательной работе над ролью. Ученики старались вырабатывать привычку, осмыслить действие, дать тот или иной образ, характер, типичность изображаемого лица.

Обладая крупным режиссерским дарованием и будучи сам певцом-актером, Ф. П. Комиссаржевский с особенной любовью, охотой и настойчивостью вбивал в наши юные головы ценные мысли, которые в будущей нашей артистической деятельности принесли нам огромную пользу. Он не уставал повторять, что оперный артист, не умеющий сыграть свою роль, ограничивающийся на оперной сцене трафаретом и рутинными приемами, много теряет даже при условии очень хорошего голоса и вокального исполнения. Он приводил пример из своей артистической деятельности, указывая на О. А. Петрова, на Д. М. Леонову, на Ф. И. Стравинского (знаменитые артисты Мариинского театра).

Он говорил, что когда Леонова в «Фаусте» играла Марту, то и в этой маленькой роли она была «великой артисткой» — с таким мастерством она лепила этот тип; также восторженно он отзывался о Стравинском, которого Москва совершенно не знала. При исключительном даровании крупного художника, по словам Федора Петровича, Стравинский был редко образованным и культурным артистом. Он по праву должен бы был занимать на Мариинском театре положение художественного руководителя. Мне лично не пришлось, к глубочайшему сожалению, видеть и знать этого замечательного и выдающегося артиста оперной сцены, но слышал я о нем впоследствии, когда мне пришлось работать на Мариинской сцене, самые восторженные отзывы часто, даже тогда, когда на оперной сцене ярко загорелась слава Ф. И. Шаляпина.

Федор Игнатьевич Стравинский (1843—1902) в истории оперного театра занимает особое почетное место. Это был артист выдающийся по своей культуре и глубоко осмысленному отношению к созданию художественных сценических образов, великолепный мастер фразировки и выразительной характерной декламации. Лучшие его роли: Олоферн в «Юдифи», Еремка во «Вражьей силе», дьяк Мамыров в «Чародейке»,

Скула в «Игоре», Сен-Бри в «Гугенотах» и т. д. Надо признать, безоговорочно, что подобные явления на сцене оперного театра все же единичны, и наше поколение может о них иметь лишь смутное представление по воспоминаниям очевидцев того времени.

Не менее крупным артистом того времени был баритон И. П. Прянишников, поставивший киевскую оперу, когда он был в ней антрепренером (1889—1892), на большую высоту. Комиссаржевский и о нем отзывался с особой любовью.

Отсюда мы видим, что в прошлом оперная сцена не была бедна истинными художниками, к которым принадлежал, вне всякого сомнения, и Ф. П. Комиссаржевский. Он и мою юную душу, тогда желторотого птенца, зажег культурным светом и переключил мое внимание с основ вокальной технологии на задачи более широкие, приохотив меня к творческим интересам сценического искусства. Дело это как лично для меня, так и для моих товарищей по опере было закрытой книгой. А довольствовались мы, посещая оперу Большого театра, лишь исключительно тем, кто и как из артистов спел ту или иную партию и какие и как брал ноты, причем главное внимание обращалось на верхние ноты. Редкие случаи хорошо (стильно и содержательно) исполненных ролей особым нашим вниманием тогда не пользовались: мы их попросту не замечали. Нас интересовала у певцов исключительно «звуковая палитра». Дальше этого мы смотреть не умели. Комиссаржевский толкнул нас на новую дорогу и сумел нам открыть невиданные и неиспытанные доселе красоты и, главное, возможности к развитию наших актерских способностей, которые были у некоторых моих товарищей, значительно одаренных, с избытком; они по своей природе были талантливы и работали сценически с любовью и пылом увлечения на ученических классных подмостках.

Надо отметить, что наши оперные театры того времени отличались в художественно-смысловом отношении косностью и стали поворачиваться лицом к задачам сценического искусства сравнительно в очень недавнее время. Кроме рутины и шаблонных приемов ничего не было.

В дальнейшем мне придется коснуться этого вопроса, рассказав, каковы были художественные руководители наших оперных театров и чему они могли научить своих артистов.

В оперный класс к Федору Петровичу приходили и некоторые из артистов Большого театра, присутствуя на его лекциях и на наших ученических работах, после которых оставались и проходили свои роли под его контролем, готовясь к выступлению в них на сцене Большого театра.

Как раз в это время мы, ученики, работали над «Каменным гостем» Даргомыжского — оперой, которая тогда нигде еще не давалась.

В настоящее время мы знаем, что это исключительное произведение представляет для исполнителей неимоверные трудности.

Мало быть певцом, владеющим голосом,— надо быть актером, играющим роль, в общем же, артистом, в полной мере владеющим тем и другим искусством.

Для учеников задача была столь же увлекательной, как и непосильной. Но она была нова по своим заданиям и, главное, оригинальна по своей структуре, отличная от привычных опер с их заштампованными ариями, дуэтами, трио и т. д.

Мы впервые открыли партитуру, о которой не имели ни малейшего представления. Мы даже не знали о существовании этого смелого и оригинального произведения Даргомыжского.

«Каменный гость» написан в форме гибкого мелодического речитатива, и он казался куда легче, чем Мусоргский, для нашего вокального исполнения.

Критическому обзору этого произведения Ф. П. Комиссаржевский посвятил большую лекцию, разобрав характеры и образы действующих лиц. Когда-то он сам на сцене Мариинского театра исполнял роль Дон-Жуана и считался великолепным ее исполнителем. Он передавал, что несмотря на прекрасное исполнение оперы, с участием в роли Лепорелло О. А. Петрова, успеха опера все же не имела. Не имела она его и до нашего времени, несмотря на попытку поставить ее на частных и казенных сценах. Она еще ждет своего времени и не может быть, чтобы это, во многом исключительное, музыкально-оперное произведение кануло в Лету.

Для его показа нужны особый режиссерский подход и, конечно, чуткие певцы-актеры, могущие разыграть эту утонченную пьесу с блеском первоклассного мастерства.

Мне не привелось видеть постановки «Каменного гостя» в Мариинском театре, сделанной в сезоне 1915/16 г. под руководством В. Э. Мейерхольда, в декорациях А. Я. Головина и с участием в роли Дон-Жуана И. А. Алчевского. По словам очевидцев, это был во многих отношениях редкостный спектакль.

Исполнение Алчевским—редким по качеству своего голоса (драматического тенора) и выдающейся музыкальности певцом-артистом — роли Дон-Жуана, наитруднейшей роли во всем оперно-теноровом репертуаре — отличалось блеском и темпераментом увлеченного и взволнованного произведением сильного и вместе с тем нервного мастера.

Опера имела настоящий и глубокий художественный успех среди культурнейшего слоя любителей и профессионалов.

Это говорит о возможности видеть это произведение в репертуаре наших театров как образец классического русского искусства. Теперь, когда наша оперная сцена обогащается крупными режиссерскими дарованиями, когда в среде молодняка оперных сцен есть способные и даровитые люди, охотно работающие над задачами сцены, оперу эту призвать к жизни следует. Это задача культуры театра.

В «Каменном госте» стих Пушкина в сопровождении музыки Даргомыжского не утратил своего аромата и своей выразительности, ибо композитор с удивительной чуткостью и проникновенностью сумел слить воедино стихотворную речь с музыкой, не нарушив красоты и прелести Пушкинского стиха. Тут получилось органическое слияние поэта с композитором в одно неразрывное целое.

Нами, учениками Комиссаржевского, потрачено было много времени, чтобы одолеть две сцены. Я играл Дон-Жуана, а донну Анну играла Вера Федоровна, вступившая тогда в число учениц своего отца.

У Веры Федоровны был небольшой голос меццо-сопрано, теплого тембра. Пение ее трогало до слез—уменьем хорошо фразировать, четко говорить слова, какими-то особенностями тембровых голосовых вибраций, доходящих до вашего сердца. Этому научить нельзя. Здесь сказывается интеллект артиста, вся его художественно-артистическая природа.

Звук этот был одухотворенным и таил в своем существе огромное эмоциональное начало; он был живым, трепещущим, волнующим и тревожившим ваше чувство.

Для оперы, к сожалению, он никак не подходил, да и вообще этот голос в то время был совершенно не поставленным и нуждался в обработке.

По мере моих успехов и моего музыкального развития я становился у Федора Петровича одним из любимых учеников. Он мне изредка говорил: «У тебя небольшой голос, но петь в опере лирический репертуар ты сможешь».

Меня же всегда несказанно огорчало сознание, что мой голос мал и для сцены недостаточен. Забота его увеличить — не давала мне покоя. Федор Петрович, видя иногда мое душевное состояние, подбадривал: «Ну, ничего, голос развивается до сорокалетнего возраста, и унывать не следует: что толку когда большой голос, да «дурак», кому он нужен?»

«Глупых голосов» Ф. П-ч не выносил; он скажет: «Странно, человек он умный, а вот голос его дурак! На чорта он нужен!» А бывало и наоборот — он в раздражении обмолвится по адресу недаровитого ученика: «Чорт возьми, вывел из терпения, такой непонятливый, а голос прекрасный, настоящий оперный голос, но что вы с таким сделаете, ни чорта не понимает, что ему объясняешь!»

От таких учеников он скоро отказывался; в занятиях по части постановки и обработки голосов у него недоставало терпения, он предпочитал иметь дело с материалом готовым уже к исполнению романсов, арий и к сценическим упражнениям. Очень скоро у него я в состоянии был также разучивать и петь из обширного тенорового репертуара и романсы и оперы.

Я должен сказать, что до своей работы над «Каменным гостем» Даргомыжского я сделал в оперном классе в «Свадьбе Фигаро» Моцарта роль Дон-Базилио и спел с оркестром «Фауста».

Помню, что к нам в уборную во время спектакля «Свадьбы Фигаро» зашел Константин Сергеевич Станиславский и, обратясь ко мне, сказал: «А знаете, у вас хорошо вышла роль, главное без шаржа, в меру и смешно, браво, поздравляю!» Мы хорошо знали Константина Сергеевича Станиславского по его выступлениям в спектаклях Общества. Он был наш любимец, и наша добровольная клака, помещавшаяся на хорах Пушкинского театра, всегда неистово хлопала, стучала ногами и кричала — «Станиславский браво!!!» Басы и баритоны на низах, а мы, тенора, на верхних нотах, состязались.

Живо вспоминается, тогда юная еще, девушка, с заплетенной накрепко косой густых темных волос, но быстрая в движении, энергичная, порывистая, ученица драматического отделения — Дарья Михайловна Мусина, впоследствии актриса Александринского театра и профессор Ленинградской консерватории.

Она дружила с нашими певицами, и мы часто ее видели в своей среде — слегка экзальтированной, веселой и всегда жизнерадостной. Д. М. Мусина брала уроки и пения, обладая очень приятным голосом, сопрано.

На одном из семейных вечеров, устраиваемых в помещении театра его членами, мы пели с ней дуэт Рубинштейна «По небу полуночи ангел летел».

Константин Сергеевич Станиславский, только что несколько времени тому назад женившийся на Марии Петровне Лилиной, был среди нас и, познакомившись с нами, очень нас похвалил. — «А, знаете, хорошо — может быть повторите?»

Помню его милую улыбку, добрые глаза и приятный мягкий голос. Он сам некогда учился пению и кажется тоже у Ф. П. Комиссаржевского. Пение он любил, и оно, судя по его воспоминаниям, было близко его сердцу. Откуда бы без любви к пению он нашел в себе мужество и силы создать оперную студию, впоследствии театр имени К. С. Станиславского, положив туда столько забот, труда и глубокой любви и веры! Это был поистине величайший подвиг одного из гениальных создателей Художественного театра. Я был живым свидетелем этого начинания, будучи в труппе Московского Большого театра.

«Семейные вечера» в училище бывали довольно часто; ученики обоих классов пения и драмы выступали в концертной программе, изредка пел и сам Федор Петрович Комиссаржевский, показывая свою мастерскую фразировку в романсах Глинки, Даргомыжского и др. наших классиков; читали и декламировали члены общества, его драматического кружка, устраивались игры и танцы. Было весело, уютно и приятно работать и отдыхать в такой обстановке, где все товарищески и дружески просто и тепло объединялось вокруг любимого дела — искусства.

Но один из этих вечеров я должен выделить. К нему готовились ученики и ждали его с большим нетерпением; он был объявлен как «Костюмированный вечер во всех залах Благородного собрания, устраиваемый Обществом искусства и литературы» с благотворительной целью. Это был своего рода «бум» на всю Москву.

Так как среди членов этого общества были имена представителей именитого купечества, а также и мира искусства и литературы, то билеты брались нарасхват. Были объявлены и призы за лучшие художественные костюмы.

В программе концерта был номер — «шествие народностей» с исполнением их песен. Тут были итальянцы, испанцы, украинцы, цыгане и т. п. Я был среди итальянцев и пел народную песню «Funiculi funicula».

На одной из репетиций концерта, войдя в пустой класс училища, я увидел молодого, красивого, похожего на Мазини, художника, который

на холстах, разложенных на полу, большой декоративной кистью писал какую-то декорацию. Его я не знал — видел в первый раз. Заинтересовавшись, что пишет художник, я узнал, что это декорация испанского кабачка, предназначенная украшать какой-то киоск, где будут костюмированные испанцы продавать всякую всячину — «лотерея». Художник этот, как потом я узнал, был Константин Алексеевич Коровин.

С К. А. Коровиным я ближе познакомился уже при совместной деятельности в Мамонтовской опере и затем в казенных театрах, где он был художественным консультантом дирекции и видным декоратором, давшим театру большое количество исключительных по своей художественности постановок.

К его очень интересной и значительной оригинальной личности я вернусь, когда буду писать о частной Мамонтовской опере. Пока же расскажу о своем первом знакомстве с замечательной русской артисткой, которую наше поколение не успело забыть, с Верой Федоровной Комиссаржевской, тогда еще, вероятно, не предполагавшей делать карьеру профессиональной драматической артистки.

Придя в училище на урок, я встретил Федора Петровича; у него мы узнали, что к нему приехали из тогдашнего Петербурга его две дочери, которые будут участвовать в объявленном костюмированном вечере.

«Я вас познакомлю с моими девочками», — сказал он нам — ученикам и повел в свой кабинет. Кабинет у него был очень большой, со вкусом обставленный, похожий скорее на хорошую гостиную, где можно не только работать, но и отдыхать, принимать знакомых и друзей, — ничего казенного, сухого, официального.

Около ваз с цветами стояли две очаровательные, изящные девушки, одна из них блондинка, другая брюнетка. Рядом с ними стоял офицер-моряк.

«Дети, вот вам мои ученики, знакомьтесь!» — представил нас Федор Петрович. Это и были Вера Федоровна и Ольга Федоровна Комиссаржевские, мигом пленившие нашу компанию.

Вера Федоровна была уже в замужестве и успела развестись. Офицер-моряк рекомендовался Сергеем Ильичем Зилоти. Брат его, известный музыкант-пианист А. И. Зилоти, профессорствовал в Московской консерватории и давал концерты.

В. Ф. и О. Ф. Комиссаржевские были приглашены участвовать на балу в цыганском хоре, который составился из учеников и учениц нашего училища. Им это дело было уже знакомо по тогдашнему Петербургу, где «великосветский» любительский цыганский хор выступал на интимных вечерах в морском офицерском собрании под управлением С. И. Зилоти и где они были «солистками» цыганского хора.

Мы, ученики, никогда не знавшие цыганского пения, должны были не ударить лицом в грязь и на скорую руку научиться цыганским словам. С. И. Зилоти, держа в руках гитару, затренькал струнами и заговорил непонятным для нас языком. Кругом загрохотали, засмеялись, стало смешно, непривычно весело. «Урок цыганомании» был в том же классе,

где мы обучались оперному искусству. Два очаровательные существа, дочери Ф. П., своим среди нас присутствием, сдерживали наши шалости, остроты и вольности поведения, приводя нас к порядку. Однако, мы чувствовали себя довольно глупо из-за неспособности хорошо запомнить многие цыганские слова и выражения. В моей памяти застряли слова, смысл которых я и до сего дня не знаю, не разгадал. Пела их Ольга Федоровна, а мы, их глупо повторяя, хором подпевали последний припев: «Соса Гриша, Соса Гриша, ту сем порвалося, а то, а сё, ту сем порвалося».

Когда мы просили Зилоти объяснить нам — в чем тут дело, как понимать, — он отвечал: «да чорт с ними, это не важно, повторяйте только за мной припев». Он сипел, хрипел, кашлял, как простуженный фагот, но менял позы свои, подражая, вероятно, Шишкину, содержателю тогда знаменитого цыганского хора в Москве. Перебирал и щелкал гитарными струнами и поводил на нас сердито своими черными глазами. Солистки были хороши, но хор — никуда. Как мы ни старались, выходило конфузно и не хорошо.

В конце концов ограничились исполнением одного номера, который проходил действительно с треском, удачно. Его одобрял и сам Зилоти. «Ну, вот, молодцы, поете, как настоящие цыгане!» Похвала Зилоти нас ободрила и мы, собираясь отдельно, самостоятельно, без С. И. Зилоти, повторяли все то, что он старался наскоро нам преподать из этого репертуара.

Костюмированный бал Общества, во всех залах Благородного собрания, как и все вообще такого сорта «балы», отличался, большой давкой. Публика едва двигалась, толкалась и... скучала. В киосках, где было декоративное убранство, шли так называемые «базары», беспроигрышные лотереи и продажа шампанского по очень дорогой цене за выпитый бокал. Здесь были хорошенькие женщины из «общества», ловко обиравшие карманы на «благотворительные» цели. То и дело на тарелку падали золотые монеты, брошенные богатым буржуа или какой-нибудь титулованной особой. Купечество швыряло кучи скомканных кредиток, приговаривая с улыбкой: «сдачи, кроме поцелуев, не берем!»

В толпе попадались оригинальные костюмы, и среди них особенное внимание обращал на себя костюм дамы, получившей первый приз. Костюм назывался «море». Платье, перехваченное складками газа, было под цвет моря, художественно и оригинально вуалированное морскими водорослями — в движении оно давало впечатление легкой волны; на пудренном парике с локонами, как бы на гребне белой пены, виднелся прекрасно сделанный кораблик с мачтами и снастями, на плече сидела белая чайка, на поясе висела канатная цепь и якорь. Она сама — высокая, статная, гордая красавица, — была окружена толпой зевак. Спасали ее от безудержного и назойливого обглядывания и судачества два молодые студента, изображавшие Бобчинского и Добчинского — то были Саша и Митя Шенберги. Впоследствии один из них, Александр Акимович Санин,

стал известным актером и режиссером Художественного театра, а Д. А. Шенберг, доктор по профессии, также актерствовал в труппе Художественного театра. Костюм, получивший приз, был сделан по рисунку художника К. А. Коровина.

Концертная наша программа особого успеха не имела. За шумом и говором огромной толпы ничего не было слышно. Очень эффектен был наш дирижер С. И. Зилоти, явившийся в цыганском кафтане с позументом — стройный щеголеватый сильный брюнет, он по типу своему походил на всамделишного цыгана из табора.

С Сергеем Ильичем Зилоти, человеком, которого знал почти весь артистический мир тогдашнего Петербурга, мне не один раз приходилось встречаться, когда я работал там в частной опере. Он очень хотел мне помочь в поступлении на казенную сцену Мариинского театра и приглашал меня на многие концерты, где я с успехом выступал с видными артистами этого театра.

Помню даже, как возил он меня в Царское село к В. С. Кривенко, который по министерству двора занимал большой пост. Благодаря влиянию С. И. Зилоти я получил пробу в Мариинском театре, где пел в теперешнем зале имени Э. Ф. Направника перед его грозными очами.

Перетрусил я основательно. Настолько было сильно мое волнение, что я едва нашел в себе силы переступить порог большого репетиционного зала и спеть приготовленную мной каватину из «Фауста».

Я не провалился, но мог спеть гораздо лучше. Эдуард Францевич Направник мое исполнение похвалил и сказал: «Голос ваш небольшой и в нашем театре он пропадет; поработайте в провинции; когда окрепнете, то приходите к нам».

Когда мне пришлось близко познакомиться с Мариинским театром, я понял, что Направник, сказав мне это, был совершенно прав. Для Мариинской сцены я не годился бы тогда и на маленькие роли, которые здесь исполнялись очень крупными и талантливыми артистами с прекрасными голосами. Но тогда меня, разумеется, опечалил такой отказ, ибо мне самому казалось, что я пою не хуже многих артистов с именами и что у меня только нет влиятельной протекции.

В коридоре, около зала, меня слушала группа артистов и, помню, очень одобрила. Ко мне подошел большой бородатый мужчина, в золотых очках, и спросил: «Ну что, приняли они вас?» Я ответил, что — нет. «Ах, подлецы, ах, свиньи (что-то в этом роде), сходите к ним на поклон, тогда будет дело в шляпе, а пели вы хорошо, у кого учились?» Говорил он громким басом. Это был известный артист — бас Михаил Михайлович Карякин, которого я не знал и никогда не слыхал.

На поклон я ни к кому не пошел, да и полагаю, что Карякин был в этом случае не прав. С. И. Зилоти мне сказал так: «Направнику пение ваше понравилось, но он нашел, что голос ваш очень хрупкий и нежный, не тенор, а «теморино», что надо где-нибудь попеть, тогда он окрепнет и разовьется, будет достаточно звучать с оркестром». Вот

это было верным и правильным определением моих тогда голосовых данных таким знатоком-авторитетом, каким был Э. Ф. Направник.

И Ф. П. Комиссаржевский был трижды прав в своих отзывах о моих данных. Я же их, хотя и сознавал, но все же иногда мне казалось, что я могу напором своих желаний, чувств и темпераментом сделать себе голос достаточной силы и звучности.

Особенно я это чувствовал, когда исполнял у Ф. П. сцену на кладбище в «Каменном госте». Она у меня выходила достаточно экспрессивной и голосистой. Так говорили единодушно мои товарищи, но самочувствие певца не всегда бывает верным признаком действительности. Сплошь и рядом поющему кажется, что у него голос плохо звучит, а слушатели его уверяют в противном: «голос у тебя звучит, как никогда, прекрасно». Наоборот — сейчас, когда я пишу эти строки, мой театральный опыт, мои знания всех требований оперного театра большого масштаба со всей ясностью говорят мне, как наш оперный молодняк часто, как и я в прошлом, не учитывает своих сил и способностей в смысле их пригодности для работы в театре. Часто расчет бывает ошибочный и неверно построенный на классных успешных работах, в театре же, на сцене настоящего эффекта не получается в силу совершенного незнания условий большой оперной сцены и ее требований.

Не знал их и я, и многие из моих товарищей, неудачников. Вот где коренится ошибка. Все мы в школах и консерваториях замечательны. Профессора многим из нас предсказывают «исключительную» карьеру, но в театре картина резко меняется. Бывает, — и я такие случаи наблюдал часто, — что консерваторская звезда быстро в театре закатывалась, а мало заметный в школьном классе певец выходил в нем на видное место.

Ошибок здесь сколько угодно. Директор Ленинградской консерватории А. К. Глазунов, приводя на пробу в Мариинский театр оканчивающих певцов, рекомендовал их комиссии: «знаете, это все замечательные голоса, редкие, совершенно исключительные».

А когда этот голос «редкий и исключительный» не был слышен за завесой оркестрового аккомпанемента, он сконфуженно говорил: «оркестр немножко громко играет, но он (или она) очень и очень талантливы, способны, я хорошо их знаю».

Исключительной доброты человек, Александр Константинович Глазунов в своей жизни, вероятно, никогда никого не мог обидеть, тем более своих питомцев, а потому все ученики, им рекомендованные, «плохими» быть для него не могли: плоха была комиссия, решающая судьбы малоопытного певческого молодняка.

Однако и в этом вопросе следует немного оговориться. Оркестр громко проаккомпанировать может — это верно. Пробующийся, находясь в нервной лихорадке, показать свои данные в этих условиях почти лишен возможности. Ошибки даже у комиссии из лиц, компетенция которых вне сомнения, допустимы. Труднее всего не ошибиться, если голос — небольшой, незначительный, а обладатель его тонкий певец, артист, художник. Как его отгадать на пробе, когда все эти данные обычно

раскрываются постепенно, в работе над сценическими образами. Дебюты? Это другое дело: здесь прощупать возможно почти все имеющиеся данные певца. Но их получают голоса заведомо определенно отвечающие хорошему настоящему звучанию в театре, крупные, так называемые, большие голоса; их во всяком случае в театре предпочитают. Таким голосом, например, я лично не обладал. Отсюда и все мои беды, неудачи и разочарования певческой стороны.

Надо сказать еще, что в мое певческое время на оперных сценах был удивительный урожай голосов — и не только просто хороших, а редкостных по своим качествам и достоинствам. Это обстоятельство весьма благоприятно влияло на развитие оперной культуры, но одновременно закрывало «провалы» в области вокальной технологии.

Возвращаясь к своим школьным занятиям, я должен вернуться к благоговейной памяти трагически умершей в пору расцвета огромного своего дарования Веры Федоровны Комиссаржевской, с которой были у меня дружеские отношения. В ее лице я имел товарища и друга, оставившего в моей личной жизни глубочайший след.

Наша страна теперь знает хорошо имя этой большой артистки, с такой исключительной любовью отдававшей себя театру и искусству и так неожиданно погибшей в Ташкенте, от страшной болезни — черной оспы.

Когда до нас, близко знавших ее и друзей, дошла эта ужасающая весть, мы отказывались ей поверить — до того это казалось невероятным и чудовищным. Но это было так.

Вера Федоровна, вместе с другими товарищами, гастролируя со своей труппой в Ташкенте, заразилась, придя на восточный базар и купив себе ковер, а с ним и инфекцию.

Мое с нею знакомство относится к очень отдаленному времени, к концу 80-х и началу 90-х годов.

Училище наше из Пушкинского театра перешло на Поварскую улицу близ Арбата в дом бывш. Казаковых. Большой особняк, прекрасные комнаты, отвечавшие всем требованиям наших занятий. К этому времени из Петербурга в Москву и переехали Вера Федоровна и Ольга Федоровна.

Очень скоро они с нами, учениками, сдружились и своим, почти что постоянным, присутствием в школе вносили уют и ту атмосферу высокой интеллигентности, которая невольно нас приучала к хорошему поведению, аккуратности, приличию — словом, дисциплинировала. Разнузданности и неряшеству, чем мы отличались, а некоторые гордились этими качествами, — в их присутствии места не было. Их тон прекрасной воспитанности подтягивал и нашу компанию молодежи. Правда, мы не были деревенскими увальнями, но по-московски расхлябанными и развинченными, с ухватками обывательщины. Таких нас было большинство.

Например, выражение: «наше вашим, мое вам с кисточкой». Это означало — здравствуйте! Так кавалер приветствовал даму. Петербуржцам это было смешно и дико. Или сидя за столом ученик так кашляет, что у соседа пойдет звон в ушах.

«Что с вами?» — его спросят. — «А ничего, откашлянулся». Действительно так откашливались будущие гранды и синьоры, напоминая охотнорядских молодцов. Их высмеивали и учили, как себя «благопристойно» держать в приличном обществе. Это помогало — и незаметно человек корявый делался «приличным» и умел себя держать на людях. Нашему брату актеру приходилось учиться и этому делу, так как не все из нашей братии могли похвастаться хорошими манерами и воспитанием. Обывательщина и мещанство окружало нашу жизнь на каждом шагу. В этом отношении торговая Москва резко отличалась от чиновного Петербурга. В ней все было проще, и даже московский городовой или извозчик «Ванька» имели свой стиль, не похожий на питерский. Говорили: «калач московский», а то и «сайка», «сбитень». В Петербурге я никогда этого не слыхал. Весь бытовой уклад московской жизни, ее обычаев и привычек был отличным от петербургской. И дочери Федора Петровича были «петербургские штучки». Их манера держать себя, говорить, общаться с нами была иная, чем у наших барышень, наших товарищей, учениц. И их туалеты, несмотря на простоту, отличались изяществом и вкусом.

В их лице училище приобретало очаровательных художниц, так деликатно влиявших на наши умы и сердца.

Вера Федоровна брала уроки пения у своего отца, выступая в ученических концертах и спектаклях. На этих уроках мы часто с ней встречались, а когда начали разучивать «Каменного гостя», то эта совместная работа нас очень сблизила и сдружила. Мне кажется, что в своей жизни никогда я так много не думал и не говорил о вопросах искусства в театре, как с Верой Федоровной. Даже в перерывах работы она находила время писать мне большие письма, которые почти всегда начинались словами: «позабыла вам сказать нужное и интересное, боюсь, что опоздала»... и писала своим оригинальным языком вдоль и поперек исписанного письма. Чего тут только не было! Сколько впечатлений, чувств, переживаний, наблюдений от просмотренного спектакля с участием выдающихся актеров, от прослушанной оперы, концерта, где пели знаменитости, от интересных встреч с выдающимися людьми искусства и литературы и т. д. и т. п. А в заключении письма стояла приписка: «мы с вами пойдем на Дузе», или: «мы с вами будем слушать Мазини, билеты куплены». И мы шли на эти спектакли, опять обмениваясь мыслями, впечатлениями и надеждами на то, что мы и сами когда-нибудь да выйдем на дорогу.

Когда я впадал в уныние и маразм, бросал занятия и сеял проклятия миру, она мне писала: «Перестаньте быть глупым (надо было сказать дураком). Папа недоволен непосещением уроков; без вас не можем репетировать. Мне надо многое вам сказать». И длинное письмо оканчивалось: «мы с вами пойдем в Малый на Ермолову, билеты есть».

Вере Федоровне всегда необходимо было говорить «много», как будто это был постоянный неиссякаемый источник, родник живого духа, не дававший и ей никогда покоя. Она была исключительно одаренным человеком с очень общительным характером, всегда готовая пожертвовать собою ради блага других. Ее личное обаяние было огромным, и ему

противостоять было невозможно. Если я незаметно для себя вырастал и развивался, стал многое понимать в задачах искусства и театра, то очень многим обязан Вере Федоровне, ее уму, ее культуре, ее большому артистическому дарованию, о котором в то время она и не подозревала, хотя изредка вспоминала о своих очень немногих занятиях в Петербурге с знаменитым актером Александринского театра Владимиром Николаевичем Давыдовым.

Будучи мало образованным человеком, мне приходилось пополнять мое образование всяческими путями, и тут Вера Федоровна снабжала меня разными источниками, делая те или другие указания, на что надо обратить особенное внимание, потому что это «хорошо и нужно вам знать».

Я был уже из оканчивающих училище учеников, так сказать — великовозрастный и мечтал о карьере «всерьез».

Как-то Федор Петрович нам объявил: «Дети, мы поедем в Ярославль, дадим сначала концерт в местном собрании, а затем устроим оперный спектакль в городском театре».

У него там был кто-то из его друзей и поклонников и все это дело хорошо организовал. Не так концерт, как спектакль в театре давал уже воочию право считать себя на дороге.

Мы, действительно, сделали хороший концерт, а затем и спектакль в театре. Местная газета нас всех расхвалила, обещая нам «блестящую будущность». Писал это, как мы узнали, один из друзей Федора Петровича, очень хороший человек, чиновник особых поручений при губернаторе, любезно нас устраивавший в незнакомом городе. Увидев впервые свои фамилии на газетных столбцах с «похвалами», я вспомнил, как меня выругали у Д. М. Леоновой за исполнение роли Князя в «Русалке»; мне было теперь лестно читать и показать другим товарищам своим: «вот, мол, смотрите, какой я стал знаменитый артист!»

Что ни говорите, а читать о себе хорошее, всегда приятно было потом и в дальнейшей своей карьере. И не верьте тому, кто говорит, что он равнодушен к печатному слову: он говорит не искренно и вероятно все-таки кое-что о себе всегда прочтет, но тайно, по секрету, втихомолку, чтобы никто об этом не знал.

Чтобы подвести кое-какие итоги нашему школьному воспитанию, я должен отметить кой-кого из наиболее мне памятных имен: И. Н. Протопопова, читавшего теорию музыки и гармонию; одну из известных в музыкальном мире Москвы сестер Гнесиных, преподавательницу фортепиано, В. П. Гельцер, отца народной артистки нашего балета Е. В. Гельцер. Он учил нас пластике и танцам.

Этого выдающегося артиста и балетмейстера Большого театра я помню во многих его ролях, он был исключительный мимический актер. До сих пор вспоминается его «индийский факир» в опере Аренского «Наль и Дамаянти»: это была единственная фигура, приковывавшая к себе внимание зрительного зала. Преподаватель он был исключительный и его танцовальный класс всегда был переполнен; он увлекательно показывал

всевозможные па, и надо было видеть, как мы все старались хорошо повторить показанное; конечно, сделать так, как делал это В. П. Гельцер, никому из нас не удавалось, зато комических и смешных поз и пируэтов было сколько угодно.

В его классе царило всегда большое веселье; он кому-нибудь скажет: «вы это сделали так хорошо, что можете поступать даже в наш балет». Гавоты и менуэты мы танцовали иногда в ученических спектаклях с успехом.

По классу выразительного чтения и драмы были известные актеры Московского Малого театра М. А. Дурново и И. Н. Греков. С именем И. Н. Грекова, прекрасного актера, связана одесская оперная антреприза. По слухам, получив большое наследство, он там держал русскую оперу, а затем и драму, на этом деле разорился и вернулся снова актерствовать в Москву в Малый театр.

Очень интересные лекции читал молодой тогда доцент Московского университета по истории искусства и литературы Ив. Ив. Иванов. Он же писал критические статьи по драме в «Русских ведомостях». Самая его манера говорить была похожа на клиросного дьячка, читающего псалтырь по покойнике, до того она была монотонна, суха и бездушна. Многие на его лекциях честно, с храпом, засыпали. Очень образованный, знающий великолепно свой предмет, он впоследствии был профессором Московского университета. На его лекциях можно было видеть, тогда еще молодого драматурга, Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Но особенно следует отметить в вокальном отделении класс певческого ансамбля, которым руководил Ф. П. Комиссаржевский совместно А. А. Эрарским (1851—1897). Этот музыкант-теоретик, пианист и педагог, был страстно влюблен в русскую музыку и приносил в класс совершенно не знакомые нам тогда и нигде не исполнявшиеся вещи Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи и Бородина. Сидя за аккомпанементом, он буквально смаковал чуть не каждый такт музыки, приговаривая: «нет, вы поглядите, как это сделано, ну кто другой так может написать? Давайте споем это еще раз, вы почувствуете, как это хорошо звучит!» Его особенно почему-то захватывал Балакирев и называл он его всегда с чувством глубокого обожания «Милий Алексеевич».

Анатолий Александрович Эрарский, казалось, и жил только одной музыкой и для нее. Его можно было видеть всегда и не иначе, как с кем-нибудь разучивающим, проверяющим, показывающим, или в одиночку сочиняющим, главным образом, для организованного им впервые в Москве «детского оркестра».

Среди большой своей работы по урокам он выкраивал для малых ребят праздники. Будучи сам бездетным, он обожал своих «крошек». Трогательно было смотреть, когда маленькие, едва умеющие читать по складам мальчики и девочки, приводимые на эту репетицию мамками и нянь-ками, рассаживались важно на специально сделанные им сиденья, и Анатолий Александрович, как добрый папаша, раздавал каждому его

инструментик в виде музыкальной игрушки: тут были миниатюрные скрипочки, духовые рожки, какие-то свистульки, особые ящички с молоточками. Все было приспособлено, выдумано, заказано и сделано им самим. Раскладывались ноты на маленьких пюпитрах.

Вы видели перед собой не забаву блажного человека, развлекающего ребят, а серьезное музыкально-педагогическое дело, являющееся для ребенка стимулом дальнейшего его музыкального воспитания, разумного и полезного.

Умилительная картина, когда эти крошки, с серьезными и вдумчивыми лицами, старались одолеть какую-нибудь музыкальную «заковыку». Когда же это удавалось, ликованию и радости их не было границ. Этот праздник детей мне врезался в память ярким и светлым пятном; столько прекрасного, солнечного, завораживающего было в этом детском оркестровом классе А. А. Эрарского. Вначале маленькая группа детских головок разрослась в довольно солидную, до пятидесяти человек, и от времени до времени они давали свои детские концерты публично. Нужно было видеть доброе лицо Анатолия Александровича, когда он стоял грозный за дирижерским пультом и оттуда тихонько одергивал шалунов: «Миша, ты опять громко сморкаешься», «Танечка, я тебе говорил не хохотать», «Коля, не ерзай на стуле», «Тише, смотрите на меня, сейчас начнем». И начинался концерт своеобразного характера, где стройно и музыкально-гармонично отзвучивали детские музыкальные игрушки, доставляя огромное удовольствие слушающим и несказанную радость исполнителям.

Со смертью Анатолия Александровича (в 1895 г. он заболел душевной болезнью и скончался 2/14 сентября 1897 г. в Преображенской больнице), которого знал хорошо музыкальный мир Москвы, не нашлось продолжателя этого единственного тогда музыкально-педагогического детского очага, который, судя по его успеху, мог бы прочно стать в рядах культурных учреждений музыкально-воспитательного характера для подрастающего поколения. К нашему великому сожалению, мы в прошлом музыкальными педагогами в истинном значении этого понятия были не очень богаты, и такое явление, как А. А. Эрарский, для нас, учащихся, во многих случаях невежественных людей, какими я знал в свое время нашу певческую братию, было «кладом». Все, что было нами выучено с А. А., отвечало не только правильно спетым в партитуре нотам, но и «духу» произведения. Он останавливал певца, часто ему замечая: «Батенька, да вы тут поете другую музыку, да разве так поют Балакирева, да вы знаете, кто такой был М. А. Балакирев? — Не знаете? — Стыдно не знать!..» И начиналась часовая лекция о русских композиторах, русской музыке и пр. Певцу с течением времени становилось легче воспринимать указания требовательного музыканта-педагога. Он постепенно приучался разбираться в певческой музыкальной литературе и усваивал стили и жанры.

Я знавал в оперных театрах таких концертмейстеров-репетиторов, пианистов, которые, аккомпанируя певцу, никакого внимания не обращали, как исполняет певец произведение, лишь бы он пел верно напи-

санные ноты и правильно отсчитывал такты. Да и не только репетиторы, а оперные дирижеры — итальянцы особенно — очень плохо разбирались в русской музыке и «дух» ее трактовали на свой вкус. Этому я тоже был свидетелем.

Возвращаясь опять к школе, я с особенным чувством удовлетворения должен помянуть наш «оперный класс» под руководством Ф. П. Комиссаржевского. Для нас, учеников, это были исключительно интересные занятия, давшие нам в дальнейшей артистической деятельности существенную подготовку. Мы пришли на оперную сцену «грамотными». Знали, как надо подходить к исполняемой партии не только музыкально, но и сценически. Ф. П. Комиссаржевский, будучи великолепным актером, вместе с тем был недюжинным режиссером-художником, и мы, многие его ученики, отличались именно уменьем дать на сцене образ, тип, характер, что отмечала в нас всегда художественная критика. Назову здесь несколько имен более или менее в свое время известных — артистка казенных сцен Скомпская, впоследствии Больска, В. С. Тютюнник, артист и гл. режиссер Большого театра, В. А. Эберлэ, артистка Большого театра и частной оперы Мамонтова, С. Х. Эгиазаров — баритон, артист частной оперы, А. И. Бреви, артист частной оперы Мамонтова, Т. С. Гинкулова, артистка Большого театра, И. Я. Соколов, артист Большого театра и профессор Московской консерватории, и многие другие, сделавшие очень хорошую артистическую карьеру — и не столько качеством своих голосов, как той артистичностью, которую прививал своим ученикам Федор Петрович.

Мне кажется, что и Вера Федоровна многим обязана своему отцу, его заветам, его художественному влиянию, умению подсказать, направить и раскрыть ее дарование на первых ее шагах. Ему она верила, его слушала и у него училась.

Все мы пришли на сцену не пустые, а имеющие некоторый багаж знаний и уменья. Остальное уже приходило позднее с опытом и практикой на деле.

Например, в программу нашего художественного развития входило непременное посещение спектаклей Московского Малого театра, труппа которого состояла из таких великих художников драматического искусства, как Н. М. Медведева, М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, А. П. Ленский, Ф. П. Горев, А. И. Южин-Сумбатов, тогда еще молодой актер, Садовские, Музиль, Макшеев, Рыбаков — вот цвет тогдашнего Малого театра. Исполнение пьес Островского было таково, что у зрителя захватывало дыхание от игры актеров. Перед вами в художественных образах проходила самая реальная, неприкрашенная, настоящая жизнь из тогдашнего быта людей со всеми радостями, печалью и трагедией жизни. Чтобы попасть в Малый театр, получить дешевое место, надо было стоять у кассы в очереди с вечера и до утра, с риском его не получить. Часто приходилось устраиваться «зайцем» без билета, за «мзду», врученную незаметно капельдинеру. Он брал, но ворчливо приговаривал: «эх, попадешься тут с вами, беды наживешь, ну идите за мной, что с вами поделаешь». И ставил нас осторожно в проходе, когда уже начинался акт.

Ф. П. Комиссаржевский расспрашивал о спектакле и просил всегда рассказать подробно, кто и как играл. Тут бывали иногда и юмористические забавные сцены, когда кто-нибудь из учениц, вспоминая игру М. Н. Ермоловой, начнет подражать ее дивному голосу и это дело никак не выходит, даже и намека нет, а кто-то скажет в шутку: «да, да верно подметили, только это не Мария Николаевна Ермолова, а какая-нибудь Маланья Петровна Сидорова». Общий смех и конфуз «представляльщика».

Какими словами, какой речью и красками можно передать как играли, например, свои роли великие таланты? Как играла М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, Элеонора Дузе, Сальвини? Их надо было видеть и слышать.

Как передать гениальные моменты у Ф. И. Шаляпина, например, в сцене смерти Бориса: «Прощай, мой сын, умираю»? Или его умирание в «Дон-Кихоте» в последнем акте, или в «Русалке» сцену сумасшествия? Как рассказать про эти мельчайшие детали, нюансы, отдельные слова, выражения его речи, интонации голоса: «да, стар и шаловлив я стал, за мной смотреть не худо»? Попробуйте имитировать — выйдет карикатура. Что можно рассказать об Элеоноре Дузе? Только то, что на ее трагедиях в театре лились ручьями неподдельные, искренние слезы у зрителей. А про ее голос: что это была дивная музыка, проникавшая вам прямо в сердце.

Не помню, на каком спектакле Э. Дузе, в ее гастролях в Москве, я обратил внимание на известного оперного артиста Б. Б. Корсова, который стоял в партере у барьера и большим белым платком закрывал свое лицо; он плакал, видимо потрясенный игрой гениальной артистки.

Мы старались не пропускать случая видеть все сколько-нибудь замечательное или выдающееся в области театра. Вырабатывалась привычка и любознательность, желание войти в эту гущу интересов искусства и театра, жадно глотать из их источников. Незаметно для нас самих, наш художественный горизонт становился богаче, шире, мы получали возможность ко многому относиться сознательно, критически, воспитывая свой художественный вкус. И это приобретение путем известного практического воспитания делало нас для будущей деятельности работниками сознательными. Мы двигались уже не ощупью и наугад по избранному пути, а имели познания, опыт, с которыми не страшно было подойти практически и к работе профессионала.

Три года пребывания в школе под руководством Ф. П. Комиссаржевского поставили меня, как говорится, на рельсы основательно. Многому я научился, однако все-таки еще очень хромал в вокальной технике и с этой стороны полного удовлетворения все же не получил. А со школой наступало время кончать. Большего уже она дать, по моему мнению, не могла, да и дела материальные в ней пошатнулись, она стала хиреть. Федор Петрович как-то обмолвился фразой: «Купцы не хотят давать на школу денег! Придется по необходимости ее ликвидировать!»

Я учился бесплатно, как и некоторые мои товарищи, а благодаря моей дружбе с Верой Федоровной, я пользовался особым расположением и Федора Петровича. Но и с ним мы разошлись как самые черствые и неблагодарные люди, все из-за того же проклятого вопроса—о развитии голоса, о его постановке и звучании.

Мы находили, что все наше уменье по этой части все же недостаточно и надо еще что-то искать и чего-то добиваться во что бы то ни стало.

Еще больше повредил наш разум появившийся на оперной сцене модный тогда певец, тенор Н. Н. Фигнер. С небольшим голосом, не особенно приятного тембра, открытыми белыми нотами, он сделал феноменальную карьеру, став «знаменитостью». Об этом трубили газеты, а гонорар, который он получал за сезон в Мариинском театре с Медеей Ивановной, его женой, в сорок тысяч рублей, был неслыханным даже для выдающихся артистов того времени. Двенадцать тысяч получала небольшая группа, единицы, особые любимцы публики, но ему казенная дирекция отвалила двадцать пять тысяч и жене его Медее Ивановне, драматическому сопрано, пятнадцать, итого сорок тысяч рублей в сезон.

Их слава шла из Петербурга, и Москва ждала с понятным нетерпением их гастролей, объявленных в Большом театре. Особенно же волновались мы, певцы. Выступили Фигнеры в «Гугенотах», он в роли Рауля, Медея Ивановна — Валентины. Я был на этом спектакле и помню бурный успех и блестящий прием, который оказала им Москва, переполнив зрительный зал Большого театра сверху до низу.

Н. Н. Фигнер при первом же своем появлении на сцене в I акте очаровал своим внешним видом. Это был «кавалер» изящный, стройный, отлично одетый. Он обладал тем внешним лоском, который давал впечатление картинности и стиля. Уже в этом одном сказывался художественный вкус, а затем его манера держаться на сцене, говорить с придворными, его учтивые поклоны, улыбка, все было в гармонии и артистично. Романс был спет тонко-художественно, выдержанно и, блестяще на верхах, законченно. Это уже определило нам его отличную школу пения и то мастерство, с каким он владел своим действительно небольшим голосом. С каждым актом артист все больше распевался и еще больше входил в роль, для того, чтобы в четвертом акте, в любовном дуэте с Валентиной, дать весь пыл своего темперамента, всю силу кипучей страсти, эффектно закончив акт, стремительно убегая через открытое окно, откуда слышались выстрелы и удары шпаг, стоны раненых и умирающих жертв Варфоломеевской ночи. Этим актом опера тогда оканчивалась.

Медея Ивановна была в роли Валентины прекрасна. Ее первоклассный голос, уменье им владеть, ее богатые внешние данные, отличная фигура, красивое лицо с выразительными черными глазами, изящество манер в общем говорило, что перед нами выдающаяся европейская певица, какой на самом деле и была Медея Ивановна Фигнер.

Успех этой четы после четвертого акта «Гугенотов» был что называется потрясающим. В течение долгого времени публика зрительного зала не расходилась, устроив артистам грандиозную овацию.

Н. Н. Фигнер — образец артиста, который искусно умел владеть своими средствами. В иных моментах оперы он давал такой артистический подъем, что его голос казался драматическим тенором, как, например, в «Отелло» Верди.

Имея такой пример перед глазами, мы естественно полюбопытствовали, где же и у кого учился такому искусству Фигнер? Оказалось — в Италии, в этой далекой от нас стране, родине многих знаменитых вокалистов. Туда и устремились все наши юные сердца в надежде стать в уровень с певцами итальянской школы, чего здесь у себя на родине мы получить тогда не могли.

Мысль — во что бы то ни стало попасть в Милан — начала преследовать нас неотступно. Как раз к этому времени один из моих приятелей А. Н. Б. уже осуществил это желание и, как человек, имевший личные средства, был в Милане и занимался с профессором М. П-ом, делая, по его словам, огромные успехи. Он нам слал оттуда горячие письма и просил немедленно же последовать его примеру и ехать в Милан.

Ф. П. Комиссаржевский на эти призывы смотрел весьма скептически. Он Италию знал очень хорошо, учился там сам и выступал на нескольких итальянских сценах, прежде чем был приглашен в Мариинский театр. Он говорил нам: «Сейчас Италия наводнена шарлатанами, там нет хороших профессоров пения, ехать туда не зачем!» Нас он отговаривал. Когда же мы указывали на карьеру Фигнера, он отвечал: «Фигнер талантливый артист, но у него столько недостатков в его пении, что другой так петь не может, это уникум. Вот Мазини образец истинного «бельканто», у этого можно учиться, как ставить звук, как нужно петь. Но этому никто сейчас в Италии не научит». Так говорил наш учитель, но... не суждено ему было нас убедить. Мы предпочли подышать итальянским воздухом и рискнули тронуться в путь — тем более, что приехавший за мной в Москву из Милана приятель, выступив в концерте, показал действительно, что он в голосовом отношении сделал поразительные успехи.

Это решило окончательно нашу поездку в Италию.

Разрыв с Ф. П. Комиссаржевским был как бы вынужденной необходимостью — в силу сложившихся для нас обстоятельств — поездки в Италию. Он нам простить этого не мог и всякое общение с нами было им прервано. Мы очутились в опале. Напротив, с Верой Федоровной я оставался в тех же дружеских отношениях, несмотря на то, что наши дороги расходились: я стремился на оперную сцену, она — в драму, выступая довольно часто в спектаклях Общества искусства и литературы и в многих любительских, где она имела значительный успех.

Сыграв же в летнее время в подмосковных дачных театрах несколько спектаклей с известным тогда артистом Коршевского театра И. П. Киселевским, она обратила на себя его внимание своим изящным дарованием, и он ее рекомендовал Н. Н. Синельникову, державшему антрепризу в Вильне. Из Вильны она переехала в Новочеркасск (1893—1894) и там имела уже огромный успех, сделавшись любимицей публики. Переписываясь с Верой Федоровной я видел, что, несмотря на ее личный успех, она была все же

настроена нерадостно. Она писала, что работать художественно совершенно невозможно, что несмотря на то, что во главе дела стоит крупная сила — Н. Н. Синельников, известный тогда культурный и даровитый режиссер, репертуар играется чудовищно большой, учить роли приходится по ночам, наспех, и нет возможности их как-нибудь отделать, — получается чистейшей воды ремесло, лишь бы дать новинку. Этим страдали все вообще сцены провинции.

Веру Федоровну я навестил в Озерках под Петербургом, где она летом играла и, кажется, отсюда получила дебют в Александринском театре, выступив осенью 1896 г. в «Бесприданнице» Островского (роль особенно блестяще ею исполнявшаяся).

Несмотря на то, что на Александринском театре царила тогда всевластная М. Г. Савина, дебют Веры Федоровны был настолько выдающимся во всех отношениях, что дирекция подписала с нею контракт, и она вошла в труппу как уже определившаяся крупная артистическая величина.

Однако, на сцене Александринского театра она не нашла для себя большого удовлетворения, и когда я, приехав из Москвы в Петербург с частной оперой С. И. Мамонтова, ее навестил, она при мне жаловалась Евтихию Павловичу Карпову, бывшему в то время главным режиссером Александринского театра: «ну что я у вас играю, — томлюсь, скучаю, все Савина и Савина, какая же это для меня работа?» Карпов успокаивал: «Голубушка, родная, да погодите вы, не торопитесь, все придет, все еще будет, у вас успех настоящий, большой; публика вас уже понимает, ценит, идет вас смотреть, — ведь сами понимаете, что такое Мария Гавриловна Савина, и как она вертит театром?»

Видно было, что Вере Федоровне не легко давались лавры в казенном театре, и по ее тогдашнему виду и настроению можно было заключить о ее душевных мучительных и тревожных переживаниях. Кто ее близко знал, тот ясно понимал, что она не выдержит тогдашнего режима казенной сцены и рано или поздно с ней расстанется. Так оно в конце концов и получилось. Она всем своим существом рвалась к творческим, художественным взлетам, к полному простору, к кипучей деятельности, не скованной старыми, обветшалыми традициями, хотя бы и первого драматического театра столицы, где играли актеры такого огромного масштаба, как Савина, Варламов, Давыдов*.

Ограниченные рамки, в которые она по необходимости была поставлена в этом театре, оказались для нее тесными. Запросы же у нее были в художественном отношении из ряда вон выходящие. Появилось желание создать «свой особый театр», отличный от всех других драматических театров, с новым репертуаром, с новыми формами театрального искусства. Отсюда создание нового драматического театра ее имени (1904 г. в театре «Пассаж») и ее сотрудничество с В. Э. Мейерхольдом (1906 г.).

В этот период ее исключительно кипучей деятельности мне встречаться с Верой Федоровной уже не удавалось, а от близких ее и друзей

* В. Ф. Комиссаржевская покинула Александринский театр 1 августа 1902 г.

я слышал, как она обременена была многими заботами по управлению этим делом. Хрупкое ее здоровье незаметно подтачивалось, а отдыхать было некогда.

В памяти живо встают две мои последние встречи. Живя летом в Москве, я неожиданно получаю телеграмму: «Еду в Железноводск через Москву, если хотите меня видеть, приезжайте на вокзал. Комиссаржевская».

Видеть Веру Федоровну для меня было всегда особым счастьем, и разумеется, в назначенное время я был на вокзале. Помню, что она была очень оживлена и радостна, но отпечаток болезненности на ее лице говорил, что она очень утомлена и старается не показать этого состояния своего нездоровья.

Разговор о театре нас обоих так увлек, что я, помню, сел с ней в вагон, да незаметно и поехал без всякого билета. Проехал я много станций, заплатил штраф и попрощался с нею к вечеру где-то далеко от Москвы. Смеясь она мне говорила: «Вы вероятно и не думали, что со мной встретитесь так смешно, а я, как только купила билет на Кавказ, подумала вам телеграфировать: много ведь есть что вам сказать».

Она действительно в этот раз говорила с большим запалом и с ее необыкновенным иногда юмором на разные темы, вспоминая время нашего совместного учения. Отец ее, Федор Петрович, жил на отдыхе в Швейцарии, куда она собиралась ехать — его навестить.

А последняя моя встреча с нею была в Петербурге, когда она, после очень тяжелой болезни, едва оправившись, просила меня ее проведать.

То было время, когда она окончательно решила казенную сцену бросить и создать «свой театр». Было уже очевидно, что такое ее решение было принято окончательно и бесповоротно.

Вера Федоровна всегда была нервна и впечатлительна вплоть до суеверных предчувствий и предзнаменований. Уравновешенной и спокойной я ее никогда не помню.

Прощаясь с нею, я попросил у нее на память лежавший на письменном ее столике маленький серебряный перочинный ножичек. «Ну, что же, возьмите». А потом уже провожая меня и стоя в передней, она сказала: «Зачем я отдала вам этот ножик, давайте обратно и возьмите что-нибудь другое, это плохой признак». Я рассмеялся, а она, серьезно и задумчиво глядя на меня своими тогда особенно большими и выразительными глазами, тихо и грустно проговорила: «Мы больше с вами никогда уже не встретимся!» Тогда я этому не верил, но она угадала, я уже больше никогда ее не видел, изредка получая от нее коротенькие сведения о ее деятельности, о ее свидании с Федором Петровичем и о его смерти.

Вера Федоровна мне писала: «Знаете, как папа умер? Замечательно! Он любил очень цветы и ухаживал в садике за своими розами, и вот сорвав одну, слегка увядающую розу, он с ней сел на скамеечку, да так тихо и поник. Нашли его мертвым с этой розой в руках. И я бы желала так умереть. Поэтично, не правда ли?»

Бедная страдалица не знала, какую жестокую смерть готовила ей судьба.

Когда я гляжу на этот дорогой мне серебряный ножичек, я сейчас же вижу милую улыбку Веры Федоровны, говорящую: «Господи, да что же такое я хотела вам сказать, да ведь специально приберегла именно для вас, да забыла. Вот, письмо писала — возьмите и прочтите потом, там много, много написано».

Писала Вера Федоровна действительно много и удивительно иногда образными словами выражала волнующие ее мысли, заставляя по нескольку раз перечитывать строки ее письма.

Внезапная весть о ее смерти глубокой болью отдалась в моем сердце. Тогда в это поверить было невозможно — таким анахронизмом это казалось всем ее любящим. О ее поездке в Ташкент близкие ей люди передавали, что она — измученная и тоскующая — как бы находилась в состоянии огромного разочарования не столько в личной своей карьере, сколько в обстановке, создавшейся в то время вокруг театра и его репертуара в широком смысле.

Из довольно обширной монографии Н. Волкова о Мейерхольде, видно с достаточной ясностью, в каком положении находился театр В. Ф. Комиссаржевской, со всеми его победами и поражениями, и каково было душевное состояние самой Веры Федоровны, когда наступил кризис этого театра в связи с разрывом и отходом от дела его руководителя В. Э. Мейерхольда. Совершенно ясно, что и в своем собственном театре Вера Федоровна художественного удовлетворения не получила несмотря на затраты материальные и претерпеваемые муки в борьбе за новые пути, какие проповедывал этот театр в своих постановках.

Мне не приходится касаться здесь общего вопроса, весьма болезненного для того времени, какое переживал театр в своих исканьях новых форм и соответствующего репертуара.

Несомненно одно: такая крупная артистическая личность, как Комиссаржевская, не могла не быть втянутой в этот водоворот, со всеми для нее и ее дарования последствиями. Нам, хранящим о ней светлую память, остается склониться перед ее безвременной могилой и сказать: «ты отдала любимому делу всю свою жизнь, все свои силы, это была твоя стихия, и в ней ты парила, как белая чайка, достойная любви и поклонения грядущих поколений».

В ее личности доминировала одна исключительная черта — редкое благородство. Чуткая к проявлению добра вообще, к людскому горю в особенности, она была необыкновенно отзывчива к молодым жизням, не говоря о дарованиях, которые к ней обращались за советами и помощью. Не даром среди молодежи она пользовалась исключительным вниманием и горячей любовью. Последнее «прости» ей принесла многотысячная толпа, провожавшая ее гроб, утонувший в цветах и зелени.

V

Обывательская Москва

Мы с приятелем ехали в Италию не в качестве путешественников-туристов, а со специальным намерением усовершенствовать наши голосовые данные и приобрести навык так называемой «Итальянской школы», о которой мечтают почти все русские певцы, желающие хорошо и искусно владеть своим голосом.

Направлялись мы прямо в Милан, к тому профессору пения, у которого занимался мой приятель.

Выезд в Европу сорок лет тому назад и сам по себе и в особенности для нас, москвичей, являлся событием исключительного порядка во всех отношениях.

Москва хоть и была столица, «мать городов русских», но особым благоустройством похвастать тогда не могла. Обывательщина захлестывала весь жизненный уклад. Если в центре наблюдалось оживление около торговых учреждений, то на окраинах города оно бывало лишь в праздничные дни, когда у ворот играла гармошка, а обыватель после обеда сидел на скамеечке в мечтательной позе, лузгал семечки и оглядывал прохожих. В остальное же время была тишь, да гладь, да божья благодать. Лишь дворовые псы своим хриплым лаем напоминали о мирной жизни людской. На улицах важно прохаживалась «предержащая власть» — еще и не городового, а «будочника», которого в простонародьи именовали «хожалым». «Хожалые» чаще всего дежурили у кабаков, где продавалась водка — в «шкаликах» и «косушках», «распивочно и на вынос», как гласила вывеска кабацкая.

Кабак — это, поистине, кошмарное место, где бедняцкий люд закладывал и пропивал свою последнюю одежонку, выходя оттуда почти что в голом виде вдребезги пьяным. Такому в конец одурманенному человеку было море по колено, а потому он лез в драку к первому попавшемуся навстречу, не разбирая ни возраста, ни пола, ни общественного положения; ему было все равно, безразлично, лишь бы дать кому-нибудь «в морду». Чаще, конечно, били его самого и били нещадно, «мертвым боем», и здесь «хожалый», страж порядка и благочиния, принимал активнейшее участие и в мордобойстве побивал рекорд.

Кругом собирался обыватель, для которого подобные зрелища были обычным развлечением, даже отдыхом, где, например, такой пьяный «Кутерьма» потешал публику отборной матерщиной, вызывавшей веселое настроение и лошадиный смех толпы. Побоища, драки и скандалы на улицах и площадях были привычным делом. Купцы-самодуры — а таких в Москве было с избытком — дебоширили в трактирах и били зеркала, приговаривая: «бей в мою голову, за все плачу!» Нанимали извозчиков «лихачей» (особый тип извозчика-собственника, имевшего рысака и коляску с высоким сиденьем). На козлах сидел сам «лихач», с толстым, румяным, часто наглым лицом и высоко подбритым толстым и красным затылком, одетый в красивый кафтан на большую толщинку, — крепко затянутый пестрым цветным кушаком, на голове блестящая шляпа-полуцилиндр.

«Пжалыте, купец, прокатим» — предлагал свои услуги лихач закутившим купеческим сынкам. Ехали в загородные кабаки-рестораны — «Яр», «Стрельну», где шла грандиозная попойка с хором цыган до раннего утра.

После пьяного угара ездили в бани и парились на полках до седьмого пота. А в «чистом» виде стояли за свечной стойкой старостами в церквах и обходили народ с кружкой и блюдом — «на украшение храма божьего», обирая у нищего последнюю копейку.

Я жил с родителями за Сокольничьим полем. Теперь это уже населенный, застроенный город; тогда же был медвежий угол, окраина около реки Яузы, достаточно зловонной и грязной проточной лужи. Сокольничье поле было местом страшным; там днем раздевал, а ночью убивал прохожих разного рода бродячий элемент. Там же стаи голодных собак разрывали на куски старух и стариков местной богадельни.

Кругом, по вечерам, на улицах, была кромешная тьма. Керосиновое освещение в уличных фонарях, сплошь с прокопченными стеклами, чадило и света не давало. Обыватель предпочитал с восьми часов вечера укладываться спать. Он любил покой и тихое воздыхание.

Когда на улице бывали крики: «караул, помогите, грабят!», обыватель набожно крестился, тяжело с одышкой кряхтел и охая говорил: «господи, мать владычица пресвятая, кажется кого-то грабят, закройте ставни-то, не то, упаси бог, долго ль до греха, как бы не того, к нам не влезли!?»

Бывало, что влезали, грабили и убивали в квартирах и домах сплошь и рядом. Никто этому очень и не удивлялся.

А в своем роде знаменитые побоища, «стенки» — кулачные бои, когда одна фабрика шла на другую стеной и дрались в рукопашную, держа в руках чугунные свинчатки или «полуперчатки», «кистени». Оканчивались побоища калеченьем и убийством людей, очутившихся в самой гуще разъяренной толпы. В зимнее время на Москва-реке и Яузе, в праздничные дни, на льду это было народным развлечением, «спортом». Кулачные бои собирали огромные сборища народа.

Но были и так называемые народные гулянья, где все классы, и каждый по-своему, развлекались и «гуляли». Местом служили — Красная площадь, Поддевичье, а летом Сокольники и Петровский парк. Виднелись

балаганы, карусели, множество палаток и ларьков с разными товарами, сластями, игрушками и мелкой мануфактурой. Народ всякого вида и состояния двигался тесной толпой, покупал во множестве красные шары, ленты, игрушки, среди которых был любимый «морской житель».

Гвоздем гулянья служил «разъезд», т. е. катанье среди толпы купеческих семей, в собственных экипажах, запряженных парами откормленных рысаков — это назывался «выезд». На козлах едва умещалась глыба кучерской особы, в роде «монумента», до того она была толста, неподвижна и горда в своем кучерском величии. Особенно выделялся свинячий румяный затылок на жирной шее, лицо, круглое и красное, ничего кроме сытости и тупого довольства не выражало.

В экипажах полулежали «папаши и мамаши с детками, невестами и женихами». Здесь устраивались «смотрины», т. е. выбор будущих мужей и жен. Экипажи проезжали в линию, один за другим, гусем, тихо, медленно, парадно. Народ глазел и делал соответствующие замечания.

«Мотри, Микита, рыло-то у кучера, что те масленица, сичас лопнет!» «Анна Петровна, видали, наши-то с Зацепи, от Николы явленного, тоже проминаются, свою крылю-то Аглаю сватают за етого рыбника, в Охотном, да он что-то кочевряжится, ни нравится она ему, привык с цыганками-то шиматонить!»

Зычный голос кричит: «Квасу лимонадного, сахарного, самого высокого, ланинского, кому угодить?» «Что на ноги-то лезешь, дура квасная, ишь разорался, какой Ланин нашелся!» «Ну, ты, рябая форма, тоже енот надел, а шамкаешь, га, га, га!.. ёж проклятый!» «Батюшки, светы, кошелек вытащили, ой, царица небесная; да как же ето? Да, вот тут вертелся пострел окаянный, он все под ногами ёрзал да и в карман, о-о-о-ох!..» «А ты держи карманы-то, зазевалась, купчиха!» — «идешь пешком, они тут караси ловкие, вон он улепетывает и пяток не видать!»

Толпа напирала друг на друга, гудела и шумела как на большой ярмарке, цветисто и зазвонисто щеголяя не только нарядами своими, но и манерой «выражаться».

Нельзя обойти, для красочности, молчанием эту своеобразную картину старого лубка московского быта, появление на народных гуляньях «предержащей власти», представителем которой являлся тогда «хозяин первопрестольной», как его величали, знаменитый самодур генерал-губернатор князь Владимир Андреевич Долгоруков, которого знала «вся» тогдашняя Москва. Он со своей свитой не пропускал случая появляться везде, где было какое-либо общественное торжество, праздник, бал, или просто бенефис любимого актера в театре или цирке.

Вопрос «еврейской оседлости» волновал тогда все классы населения и служил больной темой, создавая крупные скандальные положения общественной жизни. Из-за этого «проклятого вопроса» много было загублено даровитых людей, не имевших тогда права жительства в культурных центрах. Тут страдала и артистическая братия. Историй «высылки, ссылки и угнетательства» насчитывалось бесконечное количество. Наука, лите-

ратура и искусство были зажаты в тиски реакции. Мне памятна «брызгаловская» пощечина и ее последствия в Московском университете. (Брызгалов был инспектором Московского университета и за свою гнусную политику ярого черносотенца получил публичную пощечину во время студенческого концерта в Благородном собрании.)

Обыватель из интеллигентов изредка почитывал «Русские ведомости», профессорскую газету так называемого передового направления. «Черная сотня» смаковала катковские «Московские ведомости», а вся разночинная публика довольствовалась «Московским листком» Пастухова, где бесконечно длинно и расплывчато печатался роман «Разбойник Чуркин», фельетоны Лейкина, трактирные скандалы и происшествия.

На окраинах, где долгое время мне приходилось проживать, харчевни, закусочные и мелочные лавочки с «колониальным товаром» были своего рода клубами, где обыватель, встречаясь с соседями, в разговорах «шепотком» касался политики и строил, как мог и умел, «воздушные замки» насчет будущей счастливой жизни.

С окраин в центр города, как например в театры, люди собирались целыми семьями, готовились к этому счастью, шили наряды, волновались, ждали наконец наступающего дня и вечером, задолго до представления, трогались в путь.

Путями сообщения, и то не всюду, были конки, которые двигались по рельсам на парных лошадях весьма медленно и с большими остановками на перегонах, — словом, по-черепашьи. В гору пристегивалась еще пара, а иногда четверка лошадей с поддужными мальчуганами, едущими верхом и немилосердно кнутом нахлестывающими тощих, заморенных, едва передвигавших ноги коней. Это так называемый «городской обоз», содержавшийся на средства города. А то были еще конные «линейки», или «таратайки», частных держателей. Набитые народом до отказа, они двигались так же лениво и медленно. В дороге можно было очень хорошо «вздремнуть». Вообще люди «не спешили». После всяких дел, службы и ученья времени оставалось с избытком для скуки и спанья. Темп жизни казался бесконечно-медленным, растянутым, вялым и крайне однотонным.

VI

Италия

Как раз в эту-то самую пору и случилась наша поездка в Европу, в Италию. Это было равносильно тому, если бы мы полетели на луну — до того казалось невероятным и несбыточным сном такое явление.

Поездка стоила материальных затрат и была сопряжена с большими трудностями, чтобы добыть на нее минимальные средства. Перспектива же будущей артистической карьеры рисовалась в «розовом» свете и сулила возможность вернуть эти материальные жертвы с избытком.

Самочувствие, когда тронулись в дальний путь, было напряженно-радостное: чем-то нас подарит и обрадует эта, так манящая и загадочная для нас, страна величайшего искусства в мире.

Страстное желание выйти на настоящую арену артистической деятельности, получить возможно большие познания в области специально певческой, прикоснуться уже вплотную к той стране, где родилось истинно-великое искусство пения, — это ли не было улыбкой счастья нашей жизни? А видеть иную культуру, условия, быт чуждых нам людей — разве и это не было заманчивым и дразнящим импульсом к интересу и познанию?

Обывательщина нашей, в то время «расейской», жизни накладывала и на нас свою руку, хотя мы старались ей не поддаваться, и профессия, выбранная нами, помогала не опускаться в тину мещанства и пошлости.

Серая и беспросветная жизнь окутывала многих выдающихся людей того времени, и поездка за границу, в культурную Европу, для кого бы то ни было, даже для обыкновенного туриста, сулила «диковины».

Действительно, уже Варшава с первых же шагов поразила своим благоустройством, чистотой и шумом уличной жизни: открытые кафе полны были нарядной публикой, оживленной, веселой, жизнерадостной.

Вслед за Варшавой была красавица Вена. Об этом великолепном городе, столице Австрии, с его изумительными площадями, памятниками, нарядными магазинами, домами красивой архитектуры, с исключитель-

ной чистотой и порядком уличной жизни, написано много страниц туристами, рассказавшими во всех подробностях о культурном превосходстве этого города того времени над другими центрами Европы. Мы же можем лишь сказать про себя, что смотрели на все с открытыми ртами, с охами и ахами, останавливаясь на каждом шагу с изумлением, восторгом и очарованием.

Нам казалось, что мы неумытые, нечесаные, закорузлые в своей обывательщине, на этом фоне изысканной культурной жизни должны казаться иностранцам «дикарями», мало похожими на «людей». Так оно, вероятно, и было, судя по маленькому эпизоду, который не замедлил нам подтвердить такое наше мнение. Нам хотелось проехать по городу, и, увидя очень хороший кабриолет, мы подошли к вознице с просьбой познакомить нас с городом. Он сидел важный на козлах, в сером цилиндре, с бичом в руке, а рядом с ним так же важно восседал пудель.

Возница нас брезгливо осмотрел. Одеты мы были плоховато, в дороге же еще больше поизносились и выглядели неряшливо и бедно, не похожими на интеллигентов. На лице возницы появилась брезгливая, насмешливая улыбка и недоверчивый его взгляд говорил нам: «откуда, мол, это такой народ? Загрязнят экипаж, да и заплатят ли?» Приятель ему сказал, что мы приезжие из России и заплатим деньги вперед. Не тут-то было. Возницу, при слове «мы русские», передернуло, он издал какой-то звук, «а-а-о!», щелкнул бичом и был таков. Уехал. Но это же самое подтвердилось не один раз и в гостинице, где мы временно остановились. Нас подозрительно осматривали и были столь же мало предупредительны, как и мало вежливы. Паспорта же наши были в порядке.

В чем же дело?

Впоследствии, живя в Италии, затем в Париже, я не один раз слышал по адресу русских людей неодобрительные отзывы. Репутация наша за границей стояла не очень-то высоко.

Из Вены мы ехали на Милан чудесной дорогой, прямо сказочно-прекрасной, отрогами Альп. Поезд-молния бешено мчался, проезжая массу тоннелей и останавливаясь на одну-две минуты на станциях. Помню удивительно живописные пейзажи, причудливые декоративные панно. В вагоне, перебегая с одной стороны на другую, мы любовались на снежные ледяные глыбы, что смотрят прямо на вас огромными сосульками, почти задевая за оконное стекло. А тут же, другая сторона окна открывала внизу роскошное плато яркозеленой сочной травы, с цветами, на котором живописно паслись стада. Народ, как в опере, походил на только-что одетых и загримированных артистов, готовых играть и петь спектакль. Это был Тироль. Природа, столь удивительная, наградила этих людей редкими физическими качествами, красотой, ловкостью и необыкновенно приветливой выразительностью их лиц.

Помню, как слезно просил я моего спутника: «останемся здесь ненадолго, поживем среди этой дивной природы, подышим чудным воздухом белоснежных гор и зеленых полей: ведь никогда же в жизни, быть может, не удастся насладиться редчайшей красотой природы». Так хотелось

продлить этот мир блаженства. Но какие-то соображения и доводы его охладили мой пыл. Они шли, разумеется, по линии экономики, которую я понимал плохо. А он был из коммерческой семьи и приходо-расходную книжку соблюдал в аккурате, строго. С ним на этот счет разговоры были короткие, ультимативные, без объяснения причин: «Нет, не могу, надо подождать, да ты же знаешь, что денег нет и взять их негде!» Вот какие ответы сыпались на мои прихотливые желания, которые просыпались во мне по мере моего восторженного состояния, в котором я очутился, вырвавшись из прежней обстановки обывательской жизни. Голова кружилась, сердце прыгало и замирало, опьянение было на каждом шагу, некогда было опомниться, мысль перегоняла чувство и наоборот, как дивный сон, как сказка, а не действительность. Нервы были напряжены до крайних пределов, временами до болезненных проявлений; от восторга и радости хотелось и плакать и смеяться, обнять весь мир, так это было все захватывающе сильно и могуче.

Я чувствовал, как во мне самом просыпались доселе незнакомые мне ощущения, как горел мой мозг и как его нехватало объять все мной виденное. Я был так мало развит и беден знаниями, что на многое смотрел глазами «дикаря». Да иначе и быть не могло, приняв во внимание, при каких условиях создавалась моя личная жизнь и какова была среда, в которой я находился. Никакая замечательно написанная книга не даст вам тех эмоций, тех переживаний, как соприкосновение с действительностью жизни. Поэтому не только далекое путешествие, маленькая экскурсия уже обогащает ваш внутренний мир и перерождает вас незаметным образом. Впоследствии такое обогащение и помогло мне в работах по театру.

Мчавший нас поезд шел уже по итальянской территории и ночью перед Миланом сделал порядочную остановку в Вероне.

Я вышел на платформу. Меня ласково окутала теплая душистая ночь. Густая синева неба, сплошь усеянная звездами-брильянтами, навевала мечтательное настроение.

«Верона»! Мне сейчас же вспомнились слова Риголетто, обращенные к дочери в последнем акте, перед ее гибелью: «В Верону отправляйся, я завтра буду там!»

Так вот она и есть «Верона», куда несчастный шут прятал от герцога свою родную дочь.

Но, чу, слышу голос: приятный тенор, где-то возле меня запел, — La donna mobile *. Чорт возьми, что это? галлюцинация моего слуха, ассоциирование чувства воспоминаний, меня охвативших, наконец напряженность нервов при конце нашего пути? Нет, самая настоящая действительность. Внизу под вагонами блеснул огонек, показалась фигура смазчика; он, постукивая молотком о колеса, продолжал петь как настоящий оперный певец песенку герцога «Сердце красавицы». Так вот она прекрасная Италия, чем она меня встретила! Удивлению и восхищению моему

* «Сердце красавицы!» — песенка герцога в опере «Риголетто», в IV акте.

не было границ. Мы оказались как бы на другой планете, по какому-то волшебству очутившись в стране, где все поет, где с грудными детьми женщины ходят в оперу и излюбленные арии поют под гитару уличные мальчишки, рваные, полуголые, но восхитительно живописные, как заправские Мазини и Кальцоляри, с тем итальянским «brio», которое так характерно и типично для итальянского певца. Эти «дети улицы» поют прекрасно поставленными голосами, нигде и никогда не учась этому искусству.

Наше внимание останавливалось очень часто на таком непонятном явлении: откуда, как, почему? Вот вам и школа, учитесь им подражать, берите от них эту манеру, приемы, как дышать, как подавать звук, как делать фермато, замирать на верхних нотах, закатывая при этом глаза, как играть чувством, — притворно, непринужденно, но убедительно, — как своим мастерским исполнением, своей артистичностью, вызывать восторг слушателей. Да, утверждаю, что эти маленькие певцы, прирожденные артисты, таланты милостью итальянского неба, потому они и приводят в восхищение всякого любителя хорошего пения. В том-то и беда, что такому естественному искусству никто научить, к сожалению, не может. В этом я убедился, перебывав у многих выдающихся профессоров пения и не постигнув «тайны» искусства, которым владели почти что в совершенстве эти доморощенные малыши.

В Милане, куда мы приехали, они распевали свою программу ежедневно около кафе, собирая толпу слушающих и аплодирующих. Миланский театр «Ла Скала» — колыбель рождения многих выдающихся мировых знаменитостей. Он венчает и развенчивает: «иль со щитом иль на щите...» Отсюда идет (по крайней мере когда-то шла) удачнику, счастливцу — дорога на весь старый и новый свет, к славе. Снимите шляпу и приветствуйте вместе с нами город Милан с его мировым, единственным театром «Скала», где начинали свою блестящую карьеру ряды поколений певцов, поддерживая и укрепляя великие традиции итальянского «бель-канто».

Не странно ли, что сейчас, в настоящее время, читаешь: «В театре «Ла Скала» готовится к постановке «Хованщина» Мусоргского и «Золотой петушок» Римского-Корсакова»? «Бориса Годунова» уже знает вся Италия.

А где же звезды вокального искусства, где их заветы, где традиции и слава? Увы, все в далеком прошлом. Былой грандиозный успех итальянской оперы померк, поблек и потускнел. Мы, современники Октября, присутствуем при совершенном упадке этого успеха, и, пожалуй, один старик Верди, в последних своих произведениях, напоминает нам о еще недавних триумфах итальянской оперы, которые мы застали. И нам памятны овации, тогда еще впервые нами услышанные и виденные, его преемнику, как называли тогда молодого композитора Масканьи, с его «Сельской честью». На первом представлении в «Ла Скала» опера эта имела исключительный успех. Автор так был взволнован успехом, что, по рассказам присутствовавших на этом спектакле, во время вызовов упал в обморок. Газеты кричали: «вот достойный преемник Верди!» и пророчили ему

блестящую карьеру. Теперь мы видим, что предсказание это было преждевременным. Последующие произведения Масканьи его первой славы не поддержали, а, напротив, оказались качеством гораздо ниже «Сельской чести». Во всяком случае эта опера обошла кажется все оперные театры мира, как и «Паяцы» Леонкавалло — опера, написанная вслед за «Сельской честью»*.

Мы услыхали «Сельскую честь» в театре «Даль-Верме». «Скала» был временно закрыт. В ней дебютировал молодой тогда тенор Гарулли, сделавший потом большую карьеру. Здесь же впервые я увидел и узнал «итальянскую» публику. Ее поведение во время представления носило характер буйного, острого психоза. Когда тенор в первом акте окончил свою арию за кулисами, спетую действительно очень хорошо, то раздался вначале какой-то треск, словно рядом ударил и разорвался двенадцатидюймовый снаряд, а потом началось буйство толпы, да какое! Мы, в нашей «Северной Пальмире», и понятия не имеем о том, как себя ведет итальянская публика в театре. Тенор понравился, и его успех сопровождался диким, исступленным, бешеным ревом всего театра. Не было кажется человека, который бы не кричал до хрипоты, до кашля, до одури «бис» и «браво». Так, вероятно, дикари справляли некогда свои торжественные праздники. Надо было видеть лица этих людей, потные и красные, с глазами, налитыми кровью. Они хлопали, стучали ногами, палками, зонтиками, готовые перекричать один другого.

Такое зрелище для нас было невиданным. Оно выходило далеко за пределы тех оваций и восторгов, которые практикуются в наших театрах и даже на бенефисных и юбилейных спектаклях «любимцев публики».

А сейчас же следом не понравился баритон, певший Альфио, очень хороший голос, но неудачно взявший верхнюю ноту. Мгновенная тишина сразу водворилась в зале, как будто никто не дышал, а затем началась оргия: мяукали по-кошачьи, свистели в огромные дверные ключи, кричали «бестия», «каналья», «кане» (т. е. собака), «баста» — словом повторилась картина в обратную сторону, неуспеха, или, вернее, провала. Отлично помню, как сжатые кулаки махали около моего лица. Галлерея, где мы сидели, напоминала зверей, сорвавшихся с цепи. Казалось, еще момент — и театр рушится, превратив всех и вся в развалины и мусор. Непривычные к такому буйству толпы в театре, мы сидели, закрыв глаза, заткнув уши, чтобы не лопнула барабанная перепонка, опустившись на пол, ждали, пока не наступит затишье и не начнет играть оркестр.

Во время спектакля, после интермеццо, выходил на бесконечные вызовы автор оперы — Масканьи. Но здесь мое перо бессильно передать те овации, которыми награждала публика вновь рожденную знаменитость (Масканьи было около тридцати лет). Это было нечто стихийное, как ураган, смерч, землетрясение; я долго не мог прийти в себя, опомниться, успокоиться от пережитых во время спектакля волнений.

* «Сельская честь» (Cavalleria rusticana) — на сюжет одноименной повести итальянского писателя-реалиста Джованни Верга — победила на конкурсе одноактных опер, организованном издателем Сонцоньо (1890 г.). «Паяцы» — опера Леонкавалло — шла первый раз в Милане в 1892 г.

Можно было бы об этом не говорить, зная из множества опубликованных впечатлений путешествующих по Италии об экспансивности итальянского народа, об его горячем темпераменте. Но то, что пришлось лично увидеть и испытать, лишний раз подтвердило нисколько не преувеличенные рассказы о том, как реагирует зрительный зал на исполнение отдельных артистов своих партий и на самый ход спектакля.

Можно с уверенностью сказать, что едва ли какой другой народ в мире так непосредственно и глубоко чувствует музыку, и пение в особенности, как итальянцы. Ведь чуть ли не на другой же день после первого представления «Сельской чести» все уличные певцы и шарманки запели и заиграли «сицилиану».

Равнодушных лиц, скучающих, безразличных, как это мы видим часто в других европейских театрах, в Италии нам видеть не приходилось. Зритель там полон особой зарядки; он строг и требователен. В оперный театр он является не только получать удовольствие или отдыхать и наслаждаться, но и оценивать, судить и критиковать все им виденное и слышанное, как заправский театрал и знаток этого дела.

Отношение его к театру трепетное и серьезное, архилюбовное. И не мудрено — перед его очами проходили величайшие представители искусства пения, истинные жрецы прекрасного, оставившие и нашему поколению образцы своего большого искусства. Если певец «прошел» в театре «Ла Скала», он уже знаменит и успех ему обеспечен во всем мире. Вот каково доверие к оценке артиста итальянской публикой этого театра.

Анжело Мазини — божественный певец, но, по рассказам итальянских артистов, он буквально боялся выступать в театре «Ла Скала», уже достигнув такой славы, когда, казалось, ему не было равных.

В то время царил в Италии знаменитый тенор Гаяре — испанец, обладавший исключительным голосом и первоклассной школой.

Про этого певца рассказывали, что он не один раз прерывал свою карьеру и начинал снова учиться петь и, прежде чем не достиг блестящих результатов своего вокального совершенства, на сцену не показывался. Когда же наконец он почувствовал, что ему пора показаться перед публикой, он выступил — и триумф был ему наградой. Соперников у него уже не было. Имя Гаяре произносилось и Италии с чувством особого поклонения таланту этого замечательного артиста, которого мы, к глубокому сожалению нашему, не слыхали. В то время он пел в Америке.

Нам передавали, что Н. Н. Фигнер, одновременно с ним выступавший на одной и той же оперной сцене, много позаимствовал по части искусства пения у знаменитого артиста.

Очутившись в Италии, мы, естественно, живо и радостно реагировали на новую, незнакомую и невиданную доселе жизнь, нас окружавшую. Профессор наш, к которому мы направлялись для занятий, еще не возвращался в город с летних каникул, и нам было достаточно времени более внимательно присмотреться ко многому, что окружало нас в повседневной жизни. Материальные ресурсы наши были очень скромны, и все старания были направлены к тому, чтобы ограничиться узкими рамками,

не позволяя себе роскоши туристов. Поместились мы в одном из доступных пансионов, живя чуть не в мансарде, в примитивных условиях. Большинство лиц так называемых «свободных профессий» иногда на всю свою жизнь привыкает «любить» незатейливую обстановку, лишенную комфорта и даже иногда необходимых удобств и приспособлений. Я помню, как я отыскивал одного очень известного в Москве художника, где-то на третьем дворе, среди лабиринта пристроечек, закоулочков и тупичков, входя к нему по лесенке, которая вот-вот под ногами у вас рассыплется. Когда спрашивали его, как он может так курьезно жить, он отвечал: «да вы не понимаете этой прелести, меня ведь тут никто не найдет, я барин!.. и работать и отдыхать могу в свое удовольствие, никто не мешает». И он указывал на своего товарища, который жил в иных условиях, более культурных: «да у него постоялый двор, невообразимая толчея, пришлый народ с утра до ночи бездельничает, острит, каламбурит, ест, пьет как у себя дома и несомненно мешает ему работать и отдыхать». О вкусах художников спорить трудно. Мы своим «пансионом» в Милане были очень довольны. Нас окружала та милая «богема», которая позволяла нам чувствовать себя свободно и легко. Кругом нас была настоящая консерватория: играли на роялях, скрипках, кларнетах, тромбонах и пели, пели без конца — вверху, внизу, по сторонам. Рядом с моей комнатой жил профессор пения, к которому попал впоследствии и я. У меня был двойной урок: занимаясь у одного, я волей обстоятельств слышал преподавание другого, но не достаточно ясно и определенно, так как стены были плотные. Но беспокоил он меня и интриговал постоянно. «А как учит этот, как и что он говорит своим ученикам, как показывает свой метод?» (У каждого профессора свой метод). Я часто его встречал в коридоре — худой, высокий, с горбатым носом, старик, элегантно одетый и распомаженный, он пристально на меня смотрел, а в глазах его я читал: «когда же ты придешь ко мне?» Как будто своим пристальным взглядом он гипнотизировал, ибо после моих с ним встреч, я ощущал непреодолимое желание пойти к нему на пробу немедленно, чтобы отвязаться от этих острых, испытующих его глаз. Они меня беспокоили и волновали. Сейчас наука уже знает о свойствах «гипноза»; тогда о нем еще никто не говорил. Первый наш визит, по прибытии в Милан, был в Галлерею Виктора Эммануила. Знаменитая галлерея, напоминающая наши старые пассажи с магазинами, находилась в центре города, вблизи Миланского собора, известного по своей замечательной архитектуре. Галлерея служила для певцов в некотором роде биржей, где в разбросанных кафе собирались к завтраку, обеду и ужину полчища артистов и музыкантов всех рангов, без различия национальностей. Здесь производились скриттуры, т. е. договоры и сделки на получение ангажементов во все страны света. Здесь же порхала задорно и кокетливо балетная молодежь, оживляя своим присутствием фланирующую толпу своеобразного актерского базара.

Вот идет Мазини. На родине своей он казался «обыденным», каких много встречается на каждом шагу, итальянцем. Поклонников и зевак около него не было, а сам он имел вид простого и скромного буржуа.

Как-то, глядя на него, не верилось, что это был именно тот, настоящий Мазини, которого у нас в Москве почитали за «некое божество» и поклонялись ему как идолу.

Вот сидит крупный Таманьо, получавший за выход 3000 руб. золотом в Москве, в итальянской опере С. И. Мамонтова. Рядом — знаменитый баритон Броджи, в конце карьеры своей ставший посредственным тенором из желания получать больше денег, так как тенорам платили большие оклады.

Среди этих «звезд» вокального искусства встречались и наши соотечественники, успевшие «сделать несколько театров в Италии» и переделать свои русские фамилии на итальянские: Массимо-Массими (его звали Максим Максимович) — тенор, очень подражавший манерой петь А. Мазини, Форесто — баритон, Горди — бас. Имена известные и среди русских оперных певцов.

Все они за стаканом итальянского «кьянти» или «вермут-конхине», чашкой кофе, вели беседы исключительно на темы оперного и вокального искусства.

Патенты, премии на звание знаменитого, известного, единственного утверждались здесь, на этой мировой певческой бирже. Увенчанных славой «королей» интервьюировали и рекламировали журнальных дел мастера, рассылая по всему свету бывшие с ними разного рода приключения и невероятные истории и происшествия. Выдуманная и раздутая реклама, много раз опровергнутая, делала свое дело и достигала цели. Одна сенсация перегоняла другую, чтобы затем лопнуть мыльным пузырем. В результате имя «известного и знаменитого» получало патент.

В то время в русской колонии очень много говорили о только что с успехом пропевшем в театре «Ла Скала» Лоэнгрина теноре Н. П. Миллере, заменившем какого-то заболевшего испанца. Н. П. Миллер был москвич и учился в Филармонии.

После его успешного выступления в Скала, его сейчас же ангажировали в целый ряд городов петь того же Лоэнгрина.

В обычае итальянских оперных театров в то время было ставить одну-две постановки опер, шедших ежедневно в течение двух-трех месяцев. Сезоны были короткими, и опера сменялась балетом. Для певцов — особенно для певца начинающего — такая практика, как, например, пропеть двадцать-тридцать раз одну и ту же оперу, предварительно выучив и пройдя ее с итальянскими маэстро, которые по лучшим традициям показывали все тонкости исполнения, означала путь к всестороннему овладению вокальной стороной партии. Эта возможность у нас на оперных сценах тогда отсутствовала совершенно. Такого руководительства наша оперная молодежь никогда не имела. И самый тип итальянского «маэстро аккомпаниаторэ», знающих и опытных в таком деле артистов музыкантов, у нас отсутствовал.

«Маэстро аккомпаниаторэ» не только разучивал с вами произведение — он шлифовал и ваш голосовой аппарат, показывая дыхание, добиваясь правильной интонации, хорошего звучания, выравнивая технику вашего вокального исполнения, добиваясь артистической законченности. Только

после такой тренировочной работы вы попадали к дирижеру. Остальное зависело от личных талантов певца и от его природных голосовых данных.

В том пансионе, где мы устроились, к обеденному часу собиралась довольно значительная группа певцов и певиц, учившихся у разных профессоров. Каждый из них различным способом объяснял «истину» правильной постановки голоса, считая долгом расхвалить метод преподавания своего учителя, как «замечательного, удивительного, необыкновенного». Разнобой в оценке этих качеств был так велик, что незнакомый ранее с этой «премудростью», в которой до сих пор остается много путаницы и неразберихи, мог подумать, что он находится среди людей, потерявших возможность владеть своей психикой, — до такой степени бросалась в глаза общая возбужденность, взвинченность и истеричность. Оно и понятно, почему это происходило. Приехавшие в Италию ради усовершенствования люди, в большинстве неимущие бедняки, должны были тратить, может быть, последние крохи сбережений. С помощью родных и друзей добравшиеся до близкой возможности выйти на желанную дорогу, быть известными, знаменитыми, прославленными русскими оперными артистами, они слепо доверяли свою судьбу этим «педагогам», обещавшим и гарантировавшим им успех. Нужно заметить, что бесплатно никто из преподающих в Италии не занимался. Платили деньги вперед. Что еще вы получите — неизвестно, а плата должна быть внесена обязательно. Отсюда, естественно, вытекает нервно напряженное состояние певца, ставящего, при создавшихся условиях, свою судьбу и свою жизнь на карту счастья и удачи — выиграть или проиграть. У всех желание, разумеется, выиграть, но это зависит не от вас, а от вашего «счастья» — обрести в лице вашего профессора этот столь желанный ключ к Эдему.

Все это было мне знакомо и раньше, но тут чувствовалось и переживалось во много раз болезненнее, и нервнее, и несоизмеримо острее всеми нами.

Основная беда заключалась еще и в том, что никто из присутствующих на таких диспутах не подкреплял наглядным примером своих достижений в этой области.

А когда однажды я, случайно заманив к себе одного старого приятеля, который особенно напирал на свои успехи и пробыл у профессора около трех месяцев, попросил его: «ну спой же ты мне что-нибудь, я тебя послушаю, покажи мне, что сделал и чего добился?» — он неохотно на это согласился. «Понимаешь», начал он объяснять, «вся штука в дыхании, мы этого дела, как следует и как надо, не знаем». Он снял куртку, жилет, остался в рубашке. «Дай твою руку, положи мне на живот, где диафрагма; чувствуешь, как покойно ее положение; «теперь смотри дальше»— рраз! и моя рука отскочила от его живота на поларшина, живот его выпятился и стал тугим и крепким как камень. «Ого, видал ты этакую историю?» —«Признаюсь, этакой фантасмагории я никогда не видел, чорт возьми! Вот так музыка!» Вещь казалось необычайная. Он проделывал эту операцию свободно и легко, как чай пил. «Ага, теперь ты видишь, чего можно достигнуть, если попадешь на правильный путь. Три месяца я ра-

ботал, развивая мышцу диафрагмы, это не шутка! Теперь могу крепко ее держать, она у меня тверда как скала... Как надо заниматься этим делом я тебе расскажу и покажу подробно». Сознаюсь, что его открытие было для меня ново и неожиданно. Я этого никогда не делал, и никто меня этому не учил. «Вот, значит, подумал я, стоит постигнуть эту механику, над ней поработать—и дело в шляпе, буду настоящий певец итальянской школы, урра! Не даром ехал в Италию, получу что надо!.. Ну, дальше, дальше». — «Хорошо, говорю ему, вижу я, что у тебя это дело ловко выходит, а ну-ка, что нибудь ты мне спой», — прошу его, «ну, кусочек арии, романсик, ну, гаммочку, как у тебя голос-то, окреп, свободно идешь на верхи, ну дай несколько нот!» Приятель как-то задумался, откашлялся: «Да я не в голосе, хриплю, климат, знаешь, тут сырой, простудился!» А было лето, сухо, тепло. Я не отставал, уговаривал и так, и этак: «Ну что-нибудь, фразочку, несколько нот возьми, арпеджио, дай услыхать звук!» Неохотно он начал слегка как бы распеваться, крикливо и напряженно взял несколько нот—у него был когда-то недурной баритон,—а затем несколько фраз из какой-то итальянской оперы. Было неестественно, а верхи, которые раньше у него звучали свободно и легко, тяжело давались. Я ему это осторожно заметил; на это он возразил, что, напротив, его профессор находит его верхи блестящими.

В следующий его визит, когда он охотно мне пел, я мог окончательно уже убедиться, что его ждет катастрофа, если он будет продолжать петь так, как он поет, сплошь с форсированным звуком. В конце концов так это и вышло. Он приобрел твердо-каменную диафрагму, но лишился голоса, того звука, которым когда-то пел. Для меня стало ясно, что он попал не на правильный, а на ложный путь, или понимал своего учителя не так, как было нужно его понимать. Вскоре он бросил занятия — и огорченный, разочарованный уехал в Россию. И такие случаи попадались на каждом шагу.

VII

Итальянские «школы» пения

Маэстро, к которому мы должны были пойти, ждал нас с готовностью ввести в «единственную», правильную, «им одним открытую» систему преподавания искусства пения и постановки голоса. Однако и тут, по дороге к нему, встретившийся нам тенор, русский певец, предупреждал: «Вы идете на урок к М. П., ха-ха, чудаки! Ведь он торговал вином, старый дурак, шарлатан и жулик». Посыпались ругательства и отборная брань по адресу очень многих «профессоров», у которых перебывал этот неудачник.

Неприятно было слушать и хотелось поскорее начать знакомство с выбранным учителем. Встретила секретарша, записала, промолвила: «Деньги заплатите вперед» и объяснила, когда и как надо платить и впредь и непременно в срок. Подумалось — лавочка. Может быть, кто-нибудь из прежних учеников надувал его, не заплатил за уроки, — это бывает от недостатка средств и от иных причин; людей состоятельных среди учащейся молодежи в области искусства очень мало, нуждающихся, бедняков, живущих впроголодь — сколько угодно. Можно ли осуждать не заплатившего в срок и вперед ученика, которому нечем платить и взять негде?! Бросить же занятия, быть может, в период успешности, равносильно смерти. Понимают ли это наши профессора и бывает ли у них на этот счет снисходительность и желание проявить минимальное участие к судьбе неимущих?

Мне знакомы такие случаи, когда происходили добровольные соглашения, «сделки», т. е. ученик выдавал профессору «вексель», обязывавший его уплатить за учение после получения певцом ангажемента, — своего рода «кабала», так как частные театры в то время то и дело прогорали, лопались антрепризы, и работники оставались без заработка.

В казенные же, крупные театры не каждый мог попасть. У многих ли мог быть заработок достаточно хорошим?

Такса оплаты за уроки была в Италии солидной и распределялась двояким образом, — два-три раза в неделю по три четверти часа и ежедневно, за плату, увеличенную вдвое.

Договорившись о предварительных условиях, мы попали в классную комнату, где стояло пианино и простенькая гостиная мебель. На столе лежали фотографии и альбомы с подписями учащихся: «дорогому профессору» и т. д. и т. п. Вот вышел и сам профессор: «Очень приятно познакомиться, вы из России, у меня много русских занималось и уже «делают карьеру» (всегда говорили «делают карьеру»). Он очень хорошо говорил по-русски и производил впечатление доброго и милого учителя гимназии. В нем ничего не было артистического, и при встрече с ним никто не сказал бы, что он имеет отношение к искусству: так все в нем говорило о буднях прозаического домашнего обихода. Можно было поверить, что, занятый уроками пения, он мог участвовать и в делах коммерческих, т. е. торговать вином, как про него и говорили. Во всяком случае ничего неприятного в нем не было, а когда он надел на голову шелковую черную шапочку дорожного фасона, то получился вид кабинетного ученого, врача, адвоката, может быть, даже мага и волшебника.

Такое его преображение создавало у нас настроение внимания и настороженности, некоего священнодействия. Ничего в сущности не произошло, а вот вынутая шапочка, надетая на голову, давала эффект, вводила, так сказать, в круг особых экспериментов, интриговала: что-то сейчас будет? Кудесничество — момент ожидания, существенно важный, решающий всю дальнейшую вашу голосовую работу, своего рода важная операция.

Человек в шапочке на голове, это волшебник-оператор, который сейчас вам сообщит «секрет» постановки голоса; он его знает, он вам его откроет. Волнуемся оба; я, разумеется, больше чем он, голос плохо слушается и дыхание не держится.

Он шлепнул рукой по сжатому кулаку. «Ну, начнем, «arpeggio», «avanti». Я пропел: до — ми — соль — до! Так, так, вот колонка, колонна дыхания — «держится звук». И опять шлепок ладонью одной руки по кулаку другой. «Ну ancore una volte, avanti (ну, еще раз, вперед) еще раз». Опять я пропел гамму. Пауза и объяснение. «Вот видите, как проста и легка моя система, два-три урока — и все поймете. Так пели знаменитые Фор, Морель, так поет Гаяре!» Урок окончился очень скоро, а я ровно ничего не понял. В голове повисала «колонка», и ее надо было разгадывать, открывать: что это за жупел и как с ней обращаться, где ее искать? О диафрагме ничего не говорилось: «колонка», «колонка» и «колонка»!

Это одно слово «колонка» пронзило мой мозг и все мое существо. Я уже был «готов», отравлен и что бы ни делал, где бы ни был — оно меня грызло, сосало, мучило и покоя не давало. «Колонка» меня гвоздила и преследовала «аки тать в нощи».

Приятель, видя мое состояние, когда я, придя домой, старался поставить голос на эту «колонку» и стал быстро хрипеть, терять звук, сказал мне: «знаешь, ты это делаешь не так (?!); да, и я должен тебе сказать, что его (нашего профессора) особенно-то слушать и не следует: он иногда завирается, начинает путать». Этакое объяснение сбивало меня уже с толку

окончательно. «Как же так, думал я, ведь ежели он путает и завирается, так какой же он вообще учитель? От него надо бежать и чем скорее, тем лучше. Он может наделать непоправимую беду».

Каждый мой урок с ним проходил болезненно, напряженно. Я старался ухватить все его мудрые слова, но, когда начинал петь, рвался даже на нотах среднего регистра, чего со мной никогда не бывало раньше. И вот, примерно, такой разговор начинался у ученика с профессором.

Ученик: «У меня, маэстро, не выходит ничего, я обрываюсь даже на середине, этого со мной никогда не случалось. В чем же дело?»

Маэстро: «Это ничего, пройдет. Вы плохо еще понимаете «колонку». Ну, начнем».

И начиналось опять.

Повторяется та же история, он шлепает ладонью, а я даю «петухов».

Наступает перерыв. Пауза. Нервы приподняты невероятно. Появляется желание надерзить профессору и уйти с урока. Снова после передышки беремся за одоление непонятной для меня мудрености, и снова повторяется то же самое.

По его сконфуженному виду я заключаю, что наше дело вперед не двигается, что между нами не создается никакого контакта, намека на общение. Непонимание друг друга явное.

Он находит выход и предлагает мне начать петь арию из оп. «Фаворитка». До сих пор я пел гаммы и вокализы, — пел плохо.

«Ну, что же, думаю, попробую петь арию, авось, может быть, со словами работа пойдет продуктивнее».

Месяц пролетел птицей и никуда меня не подвинул. Напротив, взвинтил нервы и окончательно засорил мозги.

Я ходил как в дурмане. Состояние, знакомое многим моим товарищам-певцам по усовершенствованию своих голосов. Деньги также уплыли. Живя в таком городе, как Милан, мы встретились еще с расходами непредвиденными: хотя бы посещение театров, не только оперных, но и драматических. Лишить себя «необходимого» мы не могли.

В Милане проходили гастроли Элеоноры Дузе. В другом театре выступала только что появившаяся на театральном горизонте молодая актриса Тина ди Лоренцо, с очень громкой рекламой восходящей звезды.

Нельзя же было пройти мимо этих явлений. А впечатление от спектаклей гениальной артистки незабываемое. Элеонора Дузе в Милане играла «Даму с камелиями», «Тоску» и «Ромео».

Своей игрой она ранила наше сердце уже с момента первого своего выхода на сцену. Художница, которой дано было с избытком покорять зрительный зал и заставлять трепетать каждым своим дыханием и не только словом или речью, а высочайшим даром удивительного мастерства, в котором гармонично сливаются все средства сценического исполнения.

Я почитаю себя безмерно счастливым, что видел и слышал это чудесное явление, ни с чем несравнимое.

Скорбное лицо мадонны, необыкновенно выразительные печальные глаза, хрупкая гибкая фигура, слегка сгорбленная, как будто озябшая, голос и речь, идущие прямо к вам в сердце; а руки — «говорящие» руки, бледные, нервные пальцы, но в своей выразительности необычайно прекрасные. По одним их движениям, без всяких слов можно было понять глубочайшие переживания героинь, воплощавшихся Дузе, все тончайшие переливы их чувств, будь то горе, печаль, радость.

О том, что такое Элеонора Дузе, как артистическая величина, и ее значение в искусстве, мы знаем из обильной литературы и художественной критики, где разобран весь репертуар, в котором она выступала.

В моей же памяти ярко запечатлелась последняя сцена из «Дамы с камелиями», ее умирание и появление Армана. Эти слова: «Арман, Арман!», взрыв этих чувств, выражение глаз, интонация голоса, весь порыв к последнему вздоху счастья, минута объятий, дрожащие, почти мертвые руки, обхватывающие голову любимого человека, — это момент такой потрясающей силы выразительности, что зрительный зал замер.

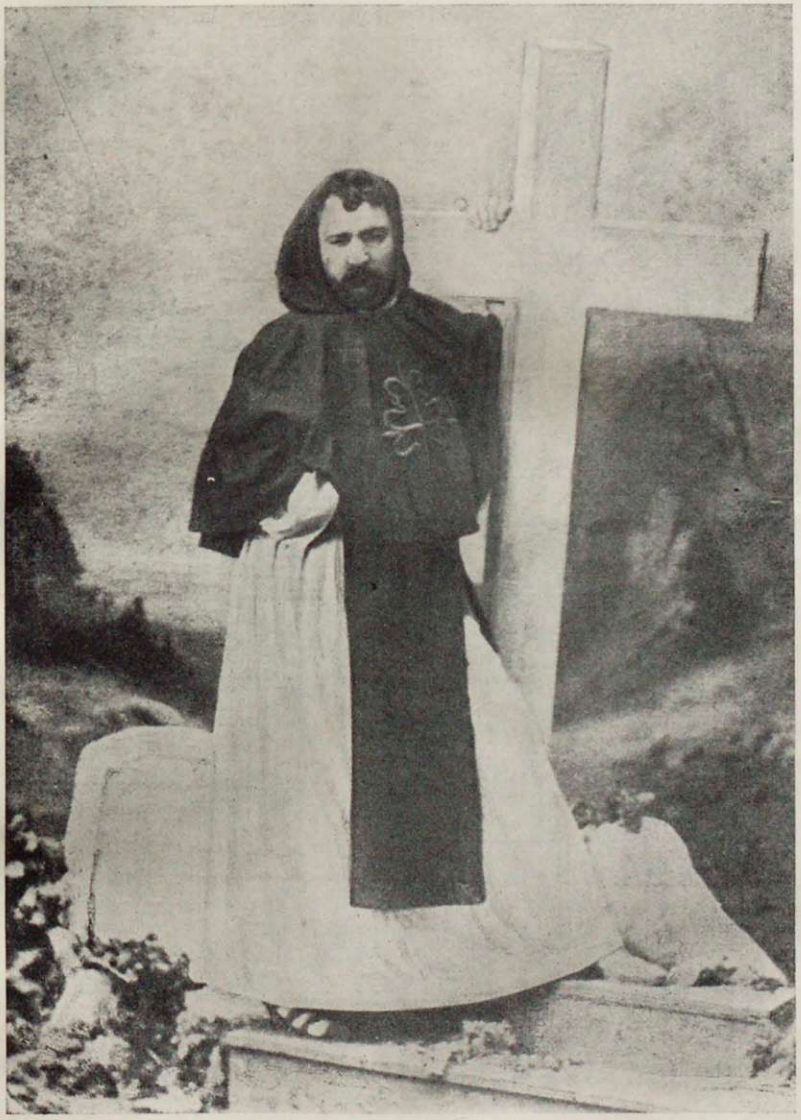
Только слышались рыдания. Казалось, что плакал буквально весь зал.

Перед нашими глазами раскрывалась во всей потрясающей глубине и художественной правде истинная жизнь, опоэтизированная гениальной художницей, с редчайшими нюансами в передаче всего комплекса ее душевного состояния перед неумолимым концом.

Опустился занавес, но никто из зрителей не трогался с своих мест: минута длилась вечностью, как будто всех охватило единство чувства скорби, глубокого страдания перед только что совершившимся актом смерти.

А затем театр потрясся от оглушительного, нечеловеческого крика, стона, воплей, и когда артистка показалась перед зрителями, жива и невредима, с печальной улыбкой на измученном от пережитых эмоций лице, передать психоз толпы словами невозможно — тут была буря: все полезло на сцену, люди, шляпы, цветы, руки, сотни рук мелькали в воздухе, а она, «богиня печали», своим глубоким взором и легкими поклонами всех благодарила и, держа в руках букеты цветов, временами закрывала ими свое скорбное лицо, видимо растроганная, взволнованная до глубины души.

Я был свидетелем многих триумфов наших знаменитых и прославленных артистов, но такого приема, таких исключительных проявлений восторга и поклонения, какие происходили в Милане на гастролях Элеоноры Дузе, мне уже видеть в жизни не случалось. Тут границы возможного рушились перед стихийной силой толпы, потерявшей способность владеть собой, своими чувствами.



АНЖЕЛО МАЗИНИ

«Фаворитка» Доницетти — Фернандо

Частная опера Мамонтова — 1898 г.

На одном из представлений «русская колония» артистов-певцов поднесла ей хлеб-соль на резном русском блюде с вышитым полотенцем. Она была этим очень тронута и наших артисток, тех, что собственноручно вышивали полотенце, она перецеловала и одарила цветами.

Одновременно с Элеонорой Дузе в другом театре впервые выступала Тина ди Лоренцо, рыжеволосая красавица-актриса — иного характера, иного типа.

Она была очаровательна по своим внешним данным, но как актриса — далеко не переходящая грани вполне корректной, умной и талантливой исполнительницы репертуара скорее комедийного характера, но никак не героического. Однако она нравилась публике и делала очень хорошие сборы.

Мелькает в памяти маленький «Народный театрик». Типично-уличная публика, серенькая, мещанская, на сцене идет забавная веселая импровизация. Ловкие актеры, акробаты, с легкостью, виртуозно выбрасывающие свои диалоги, мастерски разыгрывающие сцены, они в публике вызывали непрерывный гомерический смех.

Не зная хорошо итальянский язык, мы многого не понимали, а соль была именно в отдельных брызгах этих острот. Они бросались в публику как конфетти, заражая и увлекая аудиторию чертовским юмором, бьющим фонтаном через край.

Мы были захвачены не столько представлением на сцене, сколько зрительным залом. Толпа нас увлекала больше, чем игра актеров.

Жизнерадостная, буйно веселая, она непосредственно все время откликалась на сценическое действие, бурлила живым потоком, отдельными возгласами и репликами, подбодряя, подталкивая и раззадоривая актеров.

Зрительный зал, целиком захваченный представлением, сливался со сценой и жил одной кипучей жизнью. Для нас тогда это было в диковинку.

Живя в Милане, нельзя обойти молчанием красоту Миланского собора, мимо которого я ежедневно ходил на урок и долго простаивал, любуясь красотой его архитектуры; сколько изящества, легкости и гармонии в постройке и во всех лепных украшениях!

На площади собора всегда была толпа любопытствующих и глазеющих.

Тут нередко приходилось наблюдать довольно забавные сцены, особо разыгрываемые ловкими торгашами разными предметами убогой роскоши: кружева, бусы, браслеты, амулеты, преимущественно из кораллов — «на счастье», от «дурного глаза», от «порчи» и пр. и пр. Итальянцы народ очень суеверный, и этот товар идет всегда очень ходко.

Направляясь однажды на свои занятия, я обратил внимание на бегущих по площади людей как на пожар или какой особо несчастный

случай. Впереди на моем пути я заметил большую толпу, — подумал «происшествие, кого-нибудь ранили, убили, искалечили», а народ опрометью бежал, увеличивая число собравшихся. Поддался и я этому стадному чувству и также побежал вместе с другими узнать в чем дело. Но что же я увидел? Прежде всего, ровно ничего не случилось: самая обыкновенная надувательская история, каких многое множество можно встретить на людных местах любого большого города Италии.

На импровизированном возвышении красовался верзила типа «апаша»: небритое опухшее лицо, одет рвано и грязно, но по-своему живописно, своего рода актер, мастер на все руки. Орет на всю площадь и машет рваной шляпой: «Внимание, синьоры! Внимание! Необычайное открытие, неслыханное, невиданное дело, никогда еще не бывалое, скорее, скорее слушайте! Подходите! Не теряйте времени узнать то, что сейчас я вам открою, все расскажу, все подробности, еще не опубликованные в газетах, узнаете из первых рук, скорее, скорее... некогда, тороплюсь, синьоры!»

Толпа наворачивается и растет как снежный ком. Кругом возбужденные лица, устремленные взоры: чорт его знает, о чем он хочет рассказать, зарезали, повесили, застрелили кого, — нападение, наводнение, революция.

Так орать, так останавливать внимание уличной толпы возможно было бы, например, у нас лишь в случае, скажем, войны и мобилизации или огромного бедствия страны. Верзила оглянул собравшихся, откашлялся, надел на голову круглую рваную шляпу, стал в театральную, вызывающую позу актера.

Вы приготовились к тому, что он сейчас вам расскажет о чрезвычайно важном происшествии. Он лезет в карман... Ну, думаете, вот вытащит отточенный кровавый нож, бомбу или еще какое орудие человеческого зверства.

Длительная пауза, нервы подняты, напряжены, толпа едва дышит, и вдруг совершенно неожиданно и до смешного глупо: вы видите игрушку — какие-то металлические часы с никелевой цепочкой, которыми верзила жонглирует перед публикой, рекламируя их новизну, удобство и их замечательные достоинства.

Сейчас все разом развеселилось: шутки, каламбуры, смех встречали желающих купить грошевое рыночное изделие. А затем вслед убегавшему продавцу летели и ругательства: «бестия», «каналья», «шарлатан!» Через несколько минут, на другом углу он снова собирал народ, повторяя ту же комедию.

Такого «арапа» в те давние времена у нас стащили бы в участок, предварительно избив и ограбив его. Здесь же полисмен стоял в публике и смеялся вместе с другими — дело обыкновенное. Мы, приезжие с далекого севера, знакомились впервые с такой оригинальной рекламой.

Гуляете вы, например, в городском саду. Ваше внимание задерживается на двух итальянцах, гражданах, отчаянно жестикулирующих и угрожающих один другому кулаками; вот сию секунду они сцепятся в самой

настоящей драке: глаза у них налились кровью и голоса, дико срывающиеся, говорят вам о происшедшей драме, трагедии, ужасе. Вы ошибаетесь — это разговаривают между собой старые и милые друзья-приятели, которые, вслед за этим бурным вступлением перейдут в такой же буйный, заразительный смех и молчаливое благодушное спокойствие.

Пафос, жестикуляция, порыв — в природе итальянского темперамента. Народ с горячей кровью, повышенной чувствительностью — прямая противоположность нам, северянам.

Возвращаясь к цели своей поездки, в Милан, я останавливаю внимание читателя лишь на тех эпизодах, которые особенно врезались и сохранились в моей памяти.

Остается памятной и колоритная, своеобразная по духу жизнь улицы; впечатление, что люди большую часть своего времени проводят вне дома — на улице. Кафе и рестораны всегда битком набиты. Базар и сутолока с утра и до глубокой ночи. Пение, музыка, разного рода шествия служат постоянным развлечением народа, не умеющего и не желающего скучать.

Какой-то вечный праздник... Правда, что жили мы в центре, а не на окраине, где было сравнительно тихо и спокойно, но опять-таки далеко до наших, российских, мертвенно-спящих кварталов того времени, где отсутствовала сколько-нибудь похожая на культуру человеческая жизнь.

В настоящее время наша жизнь за время революции настолько резко изменилась, что прошлое кажется сном, грезой, кошмарной действительностью; тупость, невежество, обломовщина и мракобесие тяжелым гнетом ложились и давили нас теми ультрамещанскими условиями, в которых приходилось задыхаться.

Обывательщина просачивалась и туда, где, повидимому, быть ей не полагалось, как, например, даже в учреждения художественного назначения. Достаточно вспомнить историю ухода композитора Н. А. Римского-Корсакова из Петербургской консерватории, чтобы понять, каков был режим и какова атмосфера, царившая вокруг деятелей искусства. Примеров здесь сколько угодно.

Приходится поражаться, как могли работать и творить свои великие произведения наши прославленные деятели науки и искусства и сколько сил и энергии тратилось ими на борьбу с окружающими их условиями, с полицейским произволом и усмотрением!

Передовая общественность если не сидела по тюрьмам, то загонялась в конспирации, в подполье и эмигрировала. «За царя и веру православную» клали свои животы на полях кровавых войн миллионы людей всякого возраста и пола. И не одно поколение сковывалось, изнывало мучилось, томилось, безнадежно ища путей пробиться на дорогу, к свету к знанию, к культуре.

И каждый российский обыватель, кто бы он ни был, не лишенный чувства восприятия хотя бы и чисто внешних впечатлений от

тех условий быта и жизни, в которых жили люди Запада, невольно испытывал множество ощущений тождественных моим, попадая за границу.

Да, для нас Италия была тогда свободной страной. Мы видели там, как свободные «цехи», с знаменами и плакатами в руках, с лозунгами, шли на собрания; мы были свидетелями, как королю толпа свистела и шикала, когда он с королевой, в открытом экипаже, ехал на скачки по многолюдным улицам Милана, и как на короля ежедневно в журналах появлялись карикатуры с забавными и остроумными изречениями в стихах и прозе, и как имена народных вождей, боровшихся за свободу Италии, всюду воспевались.

Равнодушными к таким явлениям мы оставаться не могли и нас охватывал точно такой же энтузиазм, как если бы мы были настоящими итальянцами.

В настоящее время фашистская Италия в художественном отношении топчется на своих старых традициях. Оперный итальянский театр совершенно утратил свое былое обычное значение, слава его постепенно как бы отошла в область преданий, и прошлое, в лице величайших представителей вокального искусства, едва ли когда-нибудь возродится.

Наша эпоха — эпоха революционных действий и сдвигов — кует новую жизнь, новые условия быта, отсюда и вопросы театра перестраиваются в созвучии с современными запросами. Репертуар оперных сцен — отражение своего времени; вместе с ним выкристаллизовывается новый тип оперного певца.

Мы видим, как наши оперные театры, порывая со старыми традициями, определенно воспитывают уже певца-актера и хоровую массу, умеющих не только петь, но и играть; упор оперного театра, его значение, его успех будет не на отдельных, индивидуальных единицах, а на коллективе, на ансамбле, на массовом творчестве, — то, что мы видим уже происходит в театре драматическом. Очень симптоматично, что оперы Мусоргского — «Борис Годунов», «Хованщина», а также оперы Римского-Корсакова — «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о граде Китеже», «Золотой Петушок»,—проникли в Европу, и миланская «Ла Скала» включает в свой репертуар русские оперы, в которых массовые сцены выдвинуты на первый план и значение их в действии «игровое» — огромно.

Мало того, наши требования к современному деятелю искусства в советской стране стали еще шире, и в программу воспитания рядом со специальностью включили линию политико-общественную. Прежняя политическая безграмотность, или аполитичность, ликвидирована. На арену жизни вышел актер-общественник.

В то же время, о котором говорю я, мы были самые узкие специалисты и жили исключительно побуждением стать в ряды профессионалов оперного театра — и только. Поэтому бурлящая жизнь Италии и произвела на нас такое сильное впечатление. На улицах газетчики

кричали о всех злободневных историях, в том числе о самой свежей политической новости: папа и его святейший престол отделялся от государства, и ему предоставлялась лишь власть «духовная». Острота этого положения кое-где вызывала публичные скандалы и драку.

Приезд мой в Италию как узкого профессионала, певца-вокалиста, ставил передо мной лишь одну исключительную задачу — возможно скорее добиться хороших результатов по части моего голоса, а все прочее, т. е. жизнь, меня окружавшая, катилось по шаблону привычного российского обывателя, глубоко не затрагивая и надолго не останавливая моего внимания.

Певцы, да еще учащиеся, это «маньяки, находящиеся в полном пленении и рабстве своего голоса».

Неудавшаяся на уроке ария, а в ней высокая нота, скверно поставленная или плохо прозвучавшая в голосе, способны отравить жизнь на долгое время.

Неудача, как тяжелые вериги, давит мозг и сердце до тех пор, пока наконец не настанет момент преодоления трудностей и получения желаемых результатов.

Мои личные занятия приносили мне много горестных дней, и я временами раскаивался в своей поездке, потере времени и затрате средств, которые истощались молниеносно.

С каждым новым уроком я окончательно запутывался в сетях «системы» моего профессора и искал у товарищей ключа — более ясного и понятного, искал разумного изложения всех его терминов и жестикуляций.

В кафе «Биффи», куда мы ежедневно ходили как на своего рода певческую биржу для встречи и свиданий с друзьями и товарищами, мы обменивались волнующими нас мыслями. Какой убийственный и разноголосый хор самых противоположных взглядов, мнений и впечатлений приходилось выслушивать по вопросу постановки и обработки голоса. Повторялась знакомая и набившая оскомину старая, хорошо мне известная, картина. Некуда было деваться от этой удушливой атмосферы и в этом чаду задыхались многие мои товарищи, очутившиеся в тисках шарлатанов и спекуляции точно так же, как и я.

Воспаленный мозг мой настойчиво мне говорил: «если ты попал в Италию, колыбель истинного знания, освященного традицией величайших мировых певцов, всех тонкостей вокального искусства, то должен же взять хотя бы крупицу от роскошного их стола».

В поисках «волшебного ключа» — как, где, откуда придет ко мне эта возможность отыскать истину, я переживал неимоверные страдания. Они увеличивались еще и от того, что я, ничего не приобретая, постепенно терял и то, чем владел раньше: голос мой, даже в среднем регистре, терял свою полноту, звучность и тембр.

Когда наконец, осознав это, я понял, что стою перед перспективой полнейшей катастрофы, я впал в отчаяние. До сих пор мне памятны эти ужасные, мрачные дни и часы, когда как будто остановилось время

жизни, состояние безразличия точно тяжелый сон сковало все члены, лишив их эмоционального начала. Мне думается, что в стадии, граничащей с самоубийством, мое тогдашнее душевное настроение, полное психической прострации, толкало к такой развязке.

Теперь, по прошествии многих лет моей артистической деятельности, мне стало совершенно ясно, в какую ошибку впадал я, добиваясь для себя невозможного. Мои скромные голосовые данные для большой карьеры оперного певца не годились. Я же это преувеличивал, как это делают многие из нашей поющей братии, воображая, что у всех у них редкие, замечательные голоса и таланты. Вот где корень зла для учащихся и их руководителей.

Совершаемая ошибка в точном и правильном определении данных певца, начинающего учиться искусству пения, влечет за собой тягчайшие, подчас трагические и роковые, последствия для последнего.

Говорю это по собственному своему опыту, в предупреждение многим моим молодым коллегам, неясно и неточно учитывающим свои стремления и данные, отпущенные им природой.

Что оставалось мне делать, как не искать другого профессора, который облегчил бы мне душевное состояние, утешил меня, вернул мне хотя бы малую долю бодрости духа и вывел из того тупика, куда я залез. Я уже никому решительно не верил и наугад пошел к моему соседу по комнате, профессору-итальянцу, о котором я не имел ни малейшего понятия. Дело было рискованное, но терять мне было уже нечего, ибо, повторяю, голос мой утратил былую для меня красоту красок, а владеть им я почти что разучился.

Когда я пришел к новому учителю, спел ему на пробе несколько нот, он мне резко и досадливо сказал: «Вы учились у шарлатана, который ничего не понимает; русские — дураки, которых легко может надувать всякий проходимец».

Я подумал: каждый профессор пения всегда начинает с ругани и брани по адресу своего коллеги, это старая истина, мне знакомая. Отругавшись, он назначил плату за уроки и деньги ... вперед.

Отдавая последние деньги, хотелось верить, что этот, быть может, мне поможет. Человек он был почтенный и рассказывал, что когда-то пел баритоном и делал замечательную карьеру в Америке (поди, справляйся там, так это или не так?). Он кашлял, хрипел, сипел, пробовал взять несколько нот, показать мне «школу» свою, но ничего из этого не выходило, — ругался, плевался: «diavolo porca madonna», и опять кашлял и вытирался платком. Паузы были значительные и нервировали меня все время.

«Ну, позвольте арпеджио». Пою — «до-ми-соль-до», на букву «а». «А! Basta! Голо, ньет голо, ньет голо». Профессор пробует сказать по-русски мне, что я пою горлом и что горлом петь не надо, а как петь иначе — показать не может. Пробует взять ноту и снова хрип, кашель и пауза. «А, рюська глюп! Моя жена в Париже, первоклассная певица, bellissima, bella voce, o! — a», «ну, арпеджио». Я пою горлом, а он не-

истово кричит «ньет голо!» «fons nasale», он начинает носом хрипеть а я за ним, подражаю также носом, хочется мучительно ухватить эту чертовщину, хоть ухом, глазом, брюхом, но жажда поймать «синюю птицу». Оба потеем, мучаемся, но увы, урок приходит к концу. Он жмет мою руку на прощанье и повторяет: «голо ньет, ньет голо, моя жена в Париже bellissima voce, o!» (прекрасный голос). Я кланяюсь и усталый, издерганный, очумелый прихожу в свою комнату, валюсь в изнеможении на койку и не могу ничего сообразить: что со мной, почему все это происходит, не сошел ли я с ума?

Отчаяние мое может показаться преувеличенным, раскрашенным анекдотом, нарочито подчеркивающим убожество нашей вокальной педагогики.

Мне могут возразить — кто же виноват в том, что учащийся попадает в сети шарлатанов? Нужно разбираться, к кому можно пойти учиться, а к кому и нельзя.

Да, разбираться необходимо; я тоже старался разобраться, и говорю, что отсутствие у начинающего певца точного критерия и ясного представления о правильности метода преподавания заводит его в дебри, непроходимые дебри, где он, прежде чем начнет что-либо понимать, теряет здоровье, теряет голос, превращаясь в совершеннейшего идиота.

Нет, это не анекдот и не шутка, а самая неприкрашенная, голая правда, не мной одним испытанная и пережитая. Если бы когда-нибудь мы могли прочесть дневники готовящихся к артистической деятельности наших певцов, мы нашли бы материалы по этому вопросу самые неправдоподобные и чудовищные.

Хранят молчание и наши профессорские кадры, как будто все обстоит здесь вполне благополучно. А между тем неблагополучие в части вокальной педагогики существует и до настоящего времени.

Пробы голосов, на которых я присутствовал в оперных театрах, дают далеко не радостные впечатления, и результаты их в большинстве случаев самые отрицательные и плачевные.

Мои занятия с профессором-итальянцем окончательно истрепали мои нервы, а голос приходил в какое-то рваное, тряпичное состояние; начинало болеть горло, распухали гланды и появлялась хрипота. Было ясно, что я работаю неправильно. Показался доктору — красные связки, горло раздражено, картина катарального состояния. Запретил петь. «Вам надо отдохнуть недельки две».

Это уже приговор. Ничего не сделано, а надо отдыхать, т. е. ждать, когда вернется звук. Материальные ресурсы были на ущербе, и «отдыхать» стоило новых затрат и расходов, не входивших в бюджет. Все складывалось катастрофично, а главное — пропадала уверенность, что я смогу чего-нибудь добиться при создавшихся условиях. Чорт возьми! Тяжесть положения усугублялась еще и тем, что происходило все это на чужой стороне, среди чуждых мне людей, к тому же меня эксплоатировавших самым беззастенчивым образом.

Друзья, приятели — каждый по-своему — находились в довольно беспокойном, психически болезненном состоянии, переживая столь же тяжкие испытания, продиктованные судьбой всем тем, кому суждено ставить и обрабатывать свои голоса.

Вот живой пример. Один москвич, обладатель прекрасного голоса, драматический тенор, приехал в Милан специально учиться пению, — человек с хорошими средствами, занимался у М. П-ца, изучал ту же «колонку», которую я постичь не мог. Встречаемся в минуты досуга в галлерее Виктора Эммануила. «Ну, как, батенька, ваши дела?» — задает он мне вопрос. Рассказываю про свои неудачи. «Зайдем в кафе, потолкуем», предлагает он. Идем, и за чашкой кофе происходит приблизительно следующий разговор.

Он: «Хорошо вы сделали, что ушли от этого господина. Он меня каждый раз доводит до сердечного припадка. Знаете, я ему говорю — не сводите меня с ума вашими идиотскими словами, я за себя не ручаюсь и могу чорт знает чего натворить! Понимаете, его «колонка» доводит меня до состояния бешенства. Хорошо, что моя жена присутствует на уроке и меня успокаивает, быть бы ему битым!»

Его жена сидит с нами и говорит ему: «Тебе надо отдохнуть, у тебя нервы никуда не годятся, так заниматься невозможно, скандал на каждом уроке».

Он: «Ну, а как ваш новый профессор-итальянец?» Он не дает мне ответить и продолжает: «Ведь, знаете, он сумасшедший, маньяк, у него учатся такие же идиоты, как он сам. Надо ехать в Неаполь, там есть очень хороший профессор, я собираюсь с ним познакомиться».

Не знаю, занимался ли он в Неаполе, сделал ли какую карьеру, и что с ним стало; знаю, что в Россию он не возвращался.

Это был не единственный случай: разница была лишь в некоторых деталях, но общая картина сводилась к случайным удачам и неудачам — лотерея, но с проигрышем и времени, и денег, а может быть и потерей голоса.

Я проигрывал, но терять окончательно свой, хотя и небольшой, голос, мне не улыбалось, и поэтому я предпочел уехать обратно, домой, на родину, искалеченным, но еще не в полной мере.

Вернувшись на родину и отдохнув от этой экскурсии, я отправился к бывшему профессору Филармонии Франкетти — итальянцу, очень хорошему маэстро-аккомпаниатору, который слышал многих замечательных итальянских певцов, а потому и усвоил манеру подачи звука и кое-какие приемы итальянской школы.

И как это ни странно, после очень короткого сравнительно времени, мой голос, отдохнув, возвращался к жизни, и мы в скором времени могли приступить к разучиванию репертуара. На уроках он мне делал замечания тогда, когда нота была взята некрасиво, а надо было добиться звука красивого; я пробовал искать этой «красивости» звуковой и когда, случайно, удавалось, то он останавливал и говорил: «О-о-о-о! Что надо!» Мы повторяли найденное, и таким механическим способом я мог с грехом пополам как-то петь.

Про Италию, помню, и он мне говорил, что сейчас, т. е. в то время, хороших учителей там не было, а шарлатанства и невежества сколько угодно, и что, конечно, надо было хорошо знать, к кому итти учиться. Он же мне рекомендовал искать ангажемент в оперу, «начать практиковаться на деле: сцена будет вырабатывать то, что не может дать никакой профессор».

В Москве в то время имелось театральное агентство Е. Н. Рассохиной, при помощи которого актерская и певческая братия получала ангажементы в частные театры по всей России. Туда записался и я, в ожидании случая попасть в солидное оперное дело. Пока же я выступал в разных благотворительных концертах и не без успеха, что меня очень окрыляло. У меня уже был небольшой итальянский репертуар и я щеголял им как заправский итальянец, гордо подняв голову и стараясь чередовать форте и пиано — с придыханием, как это, я помнил, делали уличные певцы мальчишки в Милане.

«А, знаешь, — мне говорили, — Италия тебе много дала, ты стал иначе петь!»

Я соглашался: «ну, конечно, итальянцы, не русские учителя, они знают «секрет» настоящего bel canto». Мой «секрет» был в большой доле развязности и может быть нахальства, которые помогали мне маскировать недочеты.

Во всяком случае я старался уверить себя, что я «певец не русской, а итальянской школы» и предпочитаю исполнять иностранный репертуар. Любимыми моими операми я считал «Фауста» и «Травиату», в них и показывал с грехом пополам свое искусство пения нашей публике.

VIII

Мой первый дебют в опере

Самый счастливый для каждого молодого артиста, начинающего свою карьеру, — его первый ангажемент: он больше уже не ученик, а настоящий профессионал-артист подлинного оперного театра.

Осуществление давнишних мечтаний, надежд и упований. «Я — артист!» Это слово звучит новым, непривычно-радостным, опьяняет. Наконец-то сбылось, свершилось так долго жданное счастье. Все ваши муки, душевные волнения, пережитые страдания забыты; вы пришли к новому миру, загадочно-прекрасному, обещающему горы художественных эмоций и наслаждений. Все рисовалось радужными красками. «А каков я буду в роли Фауста? Надо быть красивым — тенора должны быть красавцами, ведь у них столько очаровательных поклонниц ждут на подъезде, кричат: «браво, душка, очаровательный!»

Хорошо, сердце в груди запрыгало. Чаще стал глядеть на себя в зеркало, что-то не очень хорошим себе показался, был как актер бритым. Надо отпустить бородку à la Фигнер: он тоже некрасив, но в нем есть что-то подкупающее, изящное, лицо выразительное; видно, что это артист, чего нет, например, в Донском и Преображенском (мои любимые тенора в Большом театре того времени). Я решил быть под Фигнера; он мне нравился. Накупил его фотографий и решил все гримы делать как у него. Спектакли и концерты четы Фигнер не пропускались мной, и весь его репертуар я знал наизусть, но петь многого конечно не мог, голоса нехватало, уменья тоже; тут приходило каждый раз большое огорчение. До Фигнера было далеко, как до неба. Думалось: «съездил в Италию, а Фигнером не сделался; у него, значит, особый талант, которого нет и не было у меня; на сцене он берет не столько голосом, сколько уменьем играть, носить костюм — я буду тоже играть. Ф. П. Комиссаржевский нас многому научил, считал меня способным; я постараюсь подражать Фигнеру и ходить стану на сцене так же «гордым петухом». Все это я крепко запоминал, посещая спектакли с участием Фигнера, и мне казалось, что в этом деле, т. е. «сценической игре», я не так слаб, как в пении. Самое важное отныне для меня, что я артист, остальное должно прийти. Где-то там, далеко, в сердце я чувствовал, как работа в театре

меня подвинет, что я не хуже многих других поющих и играющих. На очереди стоял вопрос — получить скорее ангажемент в какой-либо крупный оперный театр.

В императорскую оперу попасть обыкновенному смертному, рядовому певцу, невозможно; оставалась провинция. Многие большие города имели очень хорошие оперные театры, и состав труппы в них бывал чрезвычайно сильным. Киевская же опера считалась одной из лучших в провинции, и в ней выступали артисты с громкими именами, как Медведев, Тартаков, Лубковская, Кошиц, Круглов и др. Антрепризу держал в Киеве Иосиф Яковлевич Сетов, когда-то первый тенор Петербургского Мариинского театра. В 1892 году, в весеннем сезоне, он приехал в Москву для набора в труппу молодых сил и остановился в гостинице «Континенталь», только что выстроенной на Театральной площади. Туда к нему я и пришел на свиданье. Меня встретил очень почтенный джентльмен, крепко сложенный, румяный, подвижной, хотя и безволосый, с седыми усами, но по виду не старый, типа не то банкирского дельца, не то нотариуса, а вернее немецкого военного полковника, но в штатском сюртуке. Меньше всего он походил на артиста. Настоящая его фамилия была Сетгофер; женат он был на известной тогда цирковой артистке-наезднице, очень красивой женщине.

Беседа носила официальный характер: какой голос, где пел и что ищу? Помню, как он довольно часто во время разговора вытаскивал из бокового кармана сюртука плоский флакончик, из которого пил воду. Я подумал: «вероятно ночью кутил, а сейчас пьет лимонную». Потом оказалась минеральная вода «Виши» — у него болели почки.

Он предложил мне прийти на пробу в квартиру артистки Большого театра Эмилии Карловны Павловской, с которой он был в дружеских отношениях.

Эмилия Карловна Павловская служила в Большом театре и пользовалась огромным успехом. В ней счастливо сочетались уменье владеть своим не очень красивым, с горловым оттенком, голосом и яркое, исключительное, сценическое дарование. Она создавала незабываемые образы, надолго сохранившиеся в памяти, — так, например, Марии в «Мазепе», Травиаты и др. Эту роль она играла как первоклассная драматическая артистка, равной которой в опере я не видел за всю свою долгую театральную деятельность. Ее драматический талант позволял ей исполнять самый разнообразный репертуар, в котором она заставляла зрителя не только ее слушать как отличную певицу, но и смотреть как выдающуюся актрису оперной сцены. Ее дарованию нельзя было не поклоняться, и я числился в рядах ее ярых почитателей и поклонников. Когда И. Я. Сетов просил меня притти к Павловской и там петь в ее присутствии, меня охватило такое волнение, что я должен высказаться о нем несколько подробнее, ибо оно связывалось с роковым для меня вопросом: получить долгожданный ангажемент в лучший провинциальный оперный театр — Киевскую оперу.

На моем артистическом пути я испытал три пробы своего голоса: в московском Большом театре, в петербургском Мариинском театре

и первую, утверждавшую меня в почетном звании артиста, когда я пел И. Я. Сетову. Все они для меня были чрезвычайно волнующими, но эта «первая» проба была исключительна по своему значению и вселяла в меня и страх и ужас.

«А ну как провалюсь, спою плохо, не справлюсь, что тогда?» Сердце останавливалось в груди, и мысли в голове путались. От такого состояния нервного беспокойства, ажитации, волнения голос плохо звучал и верхи срывались. Это еще больше нервировало и пугало меня. Как я пойду петь в таком состоянии, когда душа уходит в пятки и теряешь самообладание? Да и помочь в этом деле никто ведь не может. Пытка! Да будут преданы анафеме все эти пробы, где каждый пробующийся находится в состоянии «обреченного»: «ну, казните, виноват, только поскорее освободите от этой захлестнутой петли или занесенного над головой меча!»

Что можно требовать и ждать от такой пробы хорошего? Какие-нибудь намеки, куски, обрывки, по которым, конечно, и знающим людям невозможно бывает разобраться: идут путем догадок, предположений, гаданий — хорошо или плохо? Цельного же, полного, исчерпывающего суждения по таким экспериментам-пробам вынести не в состоянии даже и архиспециалист, будь он великолепным знатоком певческого дела. Ошибки тут могут быть наигрубейшие, и бывают. Сколько я видел примеров, когда певец, невыгодно себя заявивший на пробе, на деле, в работе оказывался не только полезным и нужным, но и ценным артистом, выходящим постепенно в первые ряды, и, наоборот: с блестящими природными голосовыми данными, в силу малой музыкальности, отсутствия сценического дарования, полной неартистичности, — оказывался в застойном положении неудачника в карьере, ненужного в работе балласта.

Но как бы то ни было до сих пор эти пробы имеют место в оперных театрах, и избежать их молодому, начинающему певцу не представляется возможным.

О душевных переживаниях молодого певца, идущего на пробу голоса, можно написать целую историю. Во всяком случае это ряд мучительных дней, часов, минут. Голосовой аппарат ваш в это время находится благодаря нервическому состоянию в плохом, ненадежном, упадочном виде: он, как в развинченном механизме, дает перебои, выбиваясь из руководящего начала сознания, несет вас наудачу на то, что случайно, либо выйдет, либо нет?! Самообладание терпит болезненную неустойчивость, и нужно, необходимо призывать свою волю, напрягать ее до последней степени, чтобы владеть собой сколько хватит на это сил.

В таком положении подымался я по лестнице в квартиру Э. К. Назловской в назначенный день. На площадке перед дверью я попробовал звук — «мамма, мма, — миа-мамма, а-а!..» как пробуют голос итальянские артисты. Вместо звука получилось что-то неестественно-сдавленное и хрипучее; откашливаюсь: «амма-ммамма, а-а-мамма-миа, а-а... Мое дело плохо, не только не в голосе, а прямо без голоса».

«Господин, чего это вы тут на лестнице горло-то дерете, чего вам тут надоть?» Ко мне просунулась голова швейцара, услыхавшего мои

вуки. Я быстро нажал кнопку у двери и скоро очутился в приемной комнате Павловской, где меня встретил ее муж, в то время режиссер-учитель сцены Большого театра.

Из соседней комнаты доносились звуки рояля, кто-то играл бравурную вещь отлично распоряжаясь инструментом, судя по легкости и беглости гамм и четкой мощности отдельных аккордов, пассажей.

— Жена сейчас окончит свои занятия по фортепиано и выйдет к вам, — сказал мне Сергей Евграфович и исчез за дверью, где играли на рояле.

Эмилия Карловна была прекрасная пианистка. Заслушавшись ее игрой, я успел прийти в себя и немного успокоиться. Ждать пришлось недолго: в открытую дверь быстро вошла моя любимая артистка, которую я в обыкновенной жизни видел в первый раз. В моей памяти остались необычайная приветливо-ласковая улыбка, внешне элегантный вид, светски-изящная манера говорить, держать себя. Все это было скорее от артистки французского стиля — таков был тон. Она меня ободрила, сказав: «Да не волнуйтесь, мы с вами сейчас прорепетируем, никто не услышит нас, все будет хорошо!» Перешли в ее артистическую комнату, где стоял отличный рояль, по стенам висели венки, ей поднесенные, и фотографии. Когда я спел под ее прекрасный аккомпанемент свои номера, она меня похвалила: «Да вы артист, прекрасно фразируете, голос небольшой, но есть у вас нерв, чувство, разовьетесь; сцена даст опыт, голос окрепнет, хорошая фигура, ручаюсь, что Иосиф Яковлевич Сетов вас возьмет в труппу» — были ее слова.

Я слушал и не верил ушам своим, но думал, что спел сейчас прилично, и если так спою Сетову, то быть может выйдет и удача. Приехал Сетов. Снова Эмилия Карловна начала ему говорить: «Мы еще молоды (т. е. я), неопытны, голос невелик, но есть артистичность, есть задатки очень интересные» и т. д. Села за рояль и началась «проба». Пел хуже, волновался, не держал дыхания; ей пел несравненно увереннее и законченнее.

Сетов, как оперный артист, особого восторга не выразил, но в общем похвалил уменье фразировать и назначил к нему прийти для окончательных переговоров.

Опять тревога: возьмет или откажет? Время ожидания тянулось, пока он снова не вернулся в Москву из тогдашнего Петербурга, куда ездил по делу. Когда же я вновь его увидел, он предложил мне подписать контракт на все лирические партии с оплатой 200 руб. в месяц.

Вопрос был решен тотчас же. Контракта я читать не стал, он мне тогда казался делом ненужным и неинтересным. В труппу Киевской оперы я принят, стало быть моя цель достигнута. Конец тревоге, мученьям и терзаньям. Я — артист Киевской оперы. Баста!

Счастливым и радостным, с контрактом в кармане, я шел в родительский дом.

Ура, ура, ура!!!

«То было раннею весной...»

«То было в утро наших лет...» Часы огромной радости, надежд и упований.

IX

Киев, Тифлис, Петербург

Мои мечты и мое страстное желание попасть на оперную сцену наконец получили реальное завершение. С поступлением в театр Киевской оперы, которая считалась одной из лучших опер провинции, я входил в круг деятельности, до тех пор мне совершенно незнакомой и чуждой. Театр в нашем представлении, в пору учебы на школьных скамьях, манил своим волшебством, романтическими грезами, той красотой и прелестью духовных откровений, где, казалось, течет жизнь иная, полная поэзии, мечтательности, волшебных, дивных грез и сновидений, как прекрасная сказка вечно юная, вечно новая, живая, увлекательная, полная глубокого смысла и захвата.

И каждый молодой артист, робко вступая в этот загадочный мир, с чистым сердцем и помыслами желает приобщиться тому прекрасному лицедейству на подмостках театра, куда он бережно несет свой дар, свои лучшие стремления, свою молодую жизнь. Таким и я шел в мой первый театр, окрыленный надеждой начать в нем свою работу, с полным сознанием, что могу быть в нем нужным и полезным деятелем и работником. Что же я там нашел и встретил? Шаг за шагом я не буду рассказывать свои впечатления, переживания, свои удачи и провалы. Попробую остановить внимание читателя на том, что особенно запечатлела моя память, так сказать, в общетеатральном масштабе, где как в калейдоскопе кружилась и моя личная и артистическая жизнь, где сменялись явления одно за другим, постепенно вводя меня в гущу сложного механизма театра, особенно оперного, бытовые условия которого представляют собой огромнейший интерес, недостаточно еще до сих пор освещенный. Поэтому, лишний штрих, зарисовка, куски характерных явлений, быть может, на первый взгляд, не особенно важных, в общем и целом помогут глубоко всмотреться в ту обстановку, где, как в горниле, обжигается и формируется молодая жизнь оперного артиста.

Старый Киевский оперный театр, где функционировала опера, с внешней стороны был похож на многие театры довольно известной шаблонной архитектуры, и в нем ничего сколько-нибудь примечательного не было.

Оборудование сцены, очень небольшой по размерам, не выходило за пределы обыкновенного примитива, и вся так называемая декоративная часть с живописными декорациями являла зрителю образцы того декоративного направления и вкуса в искусстве постановок, которые были продуктом не столько строго художественных требований, отвечающих задачам эстетики, сколько прямым подражанием театрам столичным, т. е. копированием их штампованных декоративных установок. Отсюда получалось впечатление, что, например, оперы: «Фауст», «Демон», «Русалка» шли в тех же самых декоративных показах, как мы их видели в театрах Московском Большом и Петербургском Мариинском. Разница была та, что в столицах все богаче, пышнее, наряднее, здесь — беднее, скромнее и порой безвкуснее. Оно и понятно: конкурировать частному антрепренеру с казенными театрами не представлялось возможным, и по части богатства, роскоши и мишурного блеска провинциальные театры, естественно, сильно уступали столичным театрам.

В то время в провинции дело оперное находилось в руках антрепренеров. От них шел свет, и их хозяйский глаз решал все вопросы художественного порядка. На сцене был декоратор-машинист и режиссер-сценариус.

Робко и с большим волнением я входил в этот театр. Так ново, загадочно и туманно рисовалась в мозгу перспектива будущего. В коридоре театра я увидел многих артистов труппы и среди них — тогдашнего любимца киевской публики И. В. Тартакова, напоминавшего мне своей живописной головой композитора А. Г. Рубинштейна. Он прошел в кабинет антрепренера И. Я. Сетова, куда и я был позван. И. Я. Сетов любил в разговоре вставлять французское слово «мон анж» (мой ангел).

«Ну, вот, мон анж, начнем работать, вызывать вас будут на репетиции — и в добрый час».

Я откланялся. Никто меня не познакомил с товарищами, с руководителями, никто не согрел моего молодого артистического сердца. Было плохо, неприветливо, холодно, чуждо.

«Ну, подумал я, еще будет время, ознакомлюсь, обживусь, устроюсь. Я же новичок, начинающий, в своем роде приготовишка, желторотый юнец, а что могу претендовать, почему ко мне должно быть проявлено внимание?»

Доводы успокоили. Надо ждать и готовиться к дебюту — самое страшное дело для новичка. А в чем, а как, и надо выяснить прежде всего, больше всего этот вопрос. Первый дебют — решение судьбы. Сможешь или нет оправдать те предпосылки всех твоих заветных желаний, что до сих пор мучали и терзали твое сердце? Опять новые тревоги, думы, бессонные ночи, страх, прежде и больше всего другого, ужасающий страх перед неизвестным. Здесь уже не проба голосов, не ряд неудач в классе профессора пения, — тут многоголовая гидра, зрительный зал, публика, тот чудовищно-загадочный зверь, который и губит, и милует и дарует жизнь, т. е. успех или провал.

Не даром даже признанные любимцы публики, баловни успеха, все трепетали, перед своим выступлением в том или ином театре: «а [illegible]

публика?» В прошлом судьба актера была в ее руках, она подписывает вам приговор: «имел успех, успех средний, успеха не имел!» И летит эта молва, эстафета, во все концы страны, с разного рода комментариями, раскраской и выводами, где ваше актерское имя треплется и склоняется на все лады, так что театральная, актерская среда, не слыша и не видя вас, уже имеет некоторое понятие, что вы собою представляете. Киевская публика в то время считалась довольно строгой и требовательной, избалованной хорошими певцами и гастролерами. Богатый южный город — нечто в роде столицы, где был университет, где шла богатейшая торговля хлебом и так называемые «контракты», «контрактовая ярмарка», на которой совершались огромные сделки между помещиками-хлеборобами. В дни «контрактов» Киев видел на своих улицах, в гостиницах, ресторанах и театрах нарядную, интеллигентную публику северных столиц; город оживал и принимал вид большого центра, каковым в действительности он и был на нашем юге.

«Контрактовая ярмарка» помогала театральному делу, и антрепренеры ждали ее с целью поправить свои материальные ресурсы, так как расчеты на местную публику, на ее посещение театра, не всегда оправдывали расходы по содержанию этого предприятия. Антрепренеры проторговали один за другим до тех пор, пока город, в лице своих заправил, «гласных думы», не начал поддерживать дело оперы небольшой «подачкой — субсидией, отпускаемой из городского бюджета. Вместе с тем началось и его вмешательство, часто головотяпское, в художественную сторону театра. Такого рода опека особого благополучия делу не давала, а путала его иногда изрядно, навязывая антрепризе свои вкусы и протежируя порой элементам, не приносившим делу никакой пользы и интереса, а, наоборот, обременявшим его бюджет.

И. Я. Сетова можно было видеть нередко в положении «зажатого» клещами самодурства городской управы, и он, вздыхая, жаловался: «Ах, мон анж, только что вернулся от дураков: ведь что они мне говорят, что советуют, как судят и рядят про театральные дела — голова идет кругом, — и труппа-то плоха, и артисты, чорт знает, какие набраны, обстановка дрянь, ну словом ни к чорту все не годится! Я слушал, слушал да и не стерпел, говорю: «А, вы, милые, много ль денег-то даете, гроши какие-то, да и то клянчить, да кланяться приходится вам, а требуете роскоши императорских сцен. А не хотите ли сами взять все дело в руки да и вести его, а я бы посмотрел, как бы вы это делали». — Молча, а за деньгами надо обивать у них пороги, завтра, да завтра, вот и вертись как белка в колесе. Платить-то мне надо одному, и в срок, а я что же банкир?!»

И. Я. Сетов богатым человеком не был и, повидимому, отдавал свои личные последние сбережения, изворачиваясь с помощью в трудные минуты, чтобы как-нибудь в хозяйстве театра свести с концами.

Будучи прежде известный артист, он антрепренером не искал комфорта, а, любя театр, искусство, отдавал ему остаток свое

В. П. ШКАФЕР

«Ася» И. И. Ипполитова Иванова — Гаген

Частная опера Мамонтова — 1899 г.

«Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова
Моцарт — В. П. Шкафер, Сальери — Ф. И. Шаляпин Частная опера Мамонтова
1898 г.

артистической жизни, лишь бы поддержать оперное дело в провинции на приличествующей высоте.

И надо по справедливости сказать, что для того времени опера в Киеве являлась крупным музыкальным учреждением, и репутация ее поддерживалась много лет только благодаря ее артистическому руководительству в лице видных артистов, какими были И. П. Прянишников и И. Я. Сетов.

Состав оркестра и особенно хор Киевской оперы были первосортными. Когда опера под антрепризой И. П. Прянишникова в весеннем сезоне приехала на гастроли в Москву, мне памятны ее спектакли в театре Шелапутина, и впервые в России показанная ими опера «Князь Игорь» Бородина имела огромный успех. Исполнение оперы, в составе тогда видных артистов, среди которых были И. В. Тартаков, Антоновский (бас), тенор Михайлов и юная еще тогда Е. Я. Цветкова (впоследствии украшение Московской частной оперы Мамонтова), являло собою высокохудожественный ансамбль, в котором киевский хор буквально поражал мощностью и великолепием своих голосов и стройностью исполнения. Дирижировал оперой крупный музыкант Иосиф Вячеславович Прибик, много лет на юге пользовавшийся известностью как крупная артистическая величина. Заслуженный артист республики, он и по сие время в Одессе является одним из выдающихся музыкальных деятелей.

В антрепризе Сетова дирижером в опере был Пагани, итальянец по происхождению, очень плохо говоривший по-русски и, сколько помню, особенными достоинствами, как дирижер, не отличавшийся. Но характера он был строптивого и, будучи к тому же женат на дочери Сетова, являлся как бы полновластным владыкой и заправилой. Его боялись, и возражать ему можно было лишь с риском попасть в немилость. В те времена дирижер в опере считался главным руководителем дела, и судьба всех в театре была в его руках. Если дирижер одобрил того или иного артиста, стало быть карьера его обеспечена и, наоборот, немилость, равнодушие, недостаточное внимание, хотя-бы и к талантливому человеку, обрекала последнего на неудачу, долгое прозябание и забвение.

Таким несчастливцем бывал много раз и я, не снискавший к себе расположения многих олимпийцев, которым я не имел счастья нравиться.

Так было и в Киевской опере, на первых же робких, еще ученических, моих шагах.

Получив повестку явиться на репетицию «Демона», где я должен был исполнять роль князя Синодала для своего первого дебюта, я впервые познакомился с режиссером Домиником Антоновичем Дума — в свое время очень известным не только в провинции, в русской опере и оперетте, но и в столичных итальянских операх, где он оставил по себе память как опытный и знающий оперное дело режиссер-постановщик, умевший выйти из самого трудного положения в громоздких постановках опер, когда пресловутая «Вампука» (пародия на постановку опер, шедшая с огромным успехом в театре «Кривое зеркало» в Петербурге) напирала на вас, зрителя, что называется, из всех щелей. Разного рода шествия,

марши, превращения делались, как полагается по пьесе, все во-время и на месте, но сплошь и рядом надо было улыбаться в самых трагических моментах, ибо таково было выполнение многих постановочных номеров, по причинам, чаще всего, экономического характера. На все режиссерские фантазии антрепренеры откликались плохо и денег не давали. Режиссеру говорилось: «ну уж, как-нибудь ты там устрой, мастери, да подешевле — это тебе ведь не императорский театр, там деньги казенные, а мне взять их негде!» Вот и весь сказ. Режиссер ломал голову и выкручивался, как мог и умел. Про Д. А. Дума говорили: «этот выкрутится из всякого положения». «Вампукистые» выкручивания в области обстановочной в большую вину режиссуре не ставились, так как упор оперных спектаклей был исключительно на стороне исполнительской, на певцах-артистах, хоре и оркестре. Декоративное убожество, отсутствие стиля и вкуса в обстановке и монтировке сцены, костюмная часть, бутафория — все вместе взятое говорило о полном отсутствии в режиссуре не только художественного смысла, но и простейшей грамотности. Опытный и знающий режиссер Д. А. Дума был режиссер-самоучка, выходец из недр хора, путем практики добившийся ответственного положения. По существу, это был тип хорошего сценариуса, в оперных театрах очень распространенный, умевшего с двух-трех репетиций слепить спектакль. В провинции оперы ставились всегда в спешном порядке и ни о каких «проработках» или «дорепетировании» разговоров быть не могло. Репертуар сезона был не менее пятидесяти-шестидесяти опер. Режиссер едва успевал кое-как сладить и смонтировать спектакли из имеющегося на складе имущества, которое подновлялось из года в год, утрачивая былые краски и свежесть первых представлений. И тот режиссер, который умел хорошо из старого, поношенного, обветшалого имущества приготовить чистенький, по внешнему виду, спектакль, тот и считался лучшим режиссером в деле. Таким и помню я Доминика Антоновича.

Познакомившись с ним, я почувствовал в нем доброго человека, который посвятил меня в закулисную атмосферу, сейчас же предупредив насчет дирижера Пагани, что с ним надо быть «очень осторожным и его слушаться». Такое вступление не предвещало удачи; так оно и вышло. Пагани был болен, а когда появился на репетициях и меня представили ему как начинающего певца, он едва кивнул головой, сказав, что завтра будет меня слушать. В его внешности типичного итальянского мелкого буржуа ничего привлекательного не было. Что-то сухое, неприветливое и даже мрачное было во всем его облике. Про таких говорят на обывательском языке — несимпатичный человек.

Мой первый с ним урок был и последним. Случилось это очень просто и для меня неожиданно. Сидели мы вдвоем в репетиционной комнате театра; он аккомпанировал, а я пел партию Синодала; все шло, повидимому, благополучно, но вот в финальной каденции романса «обернувшись соколом», он мне говорит: «Надо окончить арию на верхней ноте, ля бемоль». Я, удивленный этой поправкой, заметил, что у Рубинштейна этого нет и что конец на верхнюю ноту искажает стиль этой

арии и не вяжется как-то со всей его музыкальной фактурой. Он отвечает: «Здесь у нас так пел Медведев (тенор, любимец публики), так надо петь и вам». А я опять возразил, что у Рубинштейна-то этого нет. Он быстро и зло захлопнул клавир, встал и ушел из комнаты. Урок окончился внезапно. Я остался один и понял, что сделал непростительную глупость, с места в карьер попав к нему в немилость.

Режиссер Дума, встретив меня, рассказал, как Пагани обо мне отозвался в его присутствии Сетову: «Мальчишка, ничего еще из себя не представляющий, вздумал меня учить: я не понимаю, что говорю, Медведев для него не стоящий артист... Чорт знает что такое!» Дума прибавил: «Вам будет плохо, ой, ой. Я же предупреждал, что с ним надо быть осторожней. Ну, еще посмотрим, не огорчайтесь!»

Утешение режиссера не облегчало моей душевной горечи, и я не прощал себе своего поступка, хотя чувствовал, что я прав, что он как итальянец просто не понимает смысловой стороны этой вещи, что ему приятней и нужней эффект высокой ноты, которая всегда вызывает «бис» и «браво», и что так привычно только для виртуозной итальянской музыки, где певцы, щеголяя верхами и бесконечными фермато, срывают аплодисменты публики. Зараза эта внедрялась и в русскую музыку часто в ущерб здравому смыслу. Певцы любили пожонглировать на верхах, особенно те из них, у кого они были звонисты и крепки и легко давались. У меня верхов таких никогда не было.

Пренебрежение мое замечанием дирижера Пагани сейчас же сказалось на моей дальнейшей работе в театре: обо мне просто дирекция забыла, и я в репертуар не попадал.

Режиссер Дума на заданный мною вопрос: «когда же я буду репетировать и выступать и вообще буду ли я дебютировать» — лаконично мне отвечал: «Теперь не до вас, пошли дела другие!» Было ясно — я попал в опалу. Кто-то из артистов-товарищей советовал: «идите к Сетову и объяснитесь». «Ах, мон анж! как же вы могли не слушать дирижера! Этакую вольность не позволяют себе даже крупные артисты, вы же еще начинающий, вам надо учиться, слушаться и благодарить, что вас учат» и т. д. все в таком роде. Нотация желторотому школьнику, а не артисту, каким я себя возомнил, подписав контракт. Новая обида и огорчение. Что же делать!?

Было ясно, что я попал в беду по своей молодости, неопытности, по незнанию бытовых условий театра.

Моя энергия, желание, горение, артистический запал к работе — все было убито в зародыше; я ходил в театр как чужой всем, ненужный, лишний человек. Главное — я не сознавал своей вины и был «без вины виноватым». Временами я впадал в отчаяние, ища какого-нибудь выхода из создавшегося положения. Я думал: хотя бы как-нибудь продебютировать, показаться на публике. Хорошо ли плохо — неважно, но добиться дебютного спектакля необходимо.

И я его добился. Но стоило это мне нарушения моего контракта и ухода из оперы среди сезона.

Я получил дебют не в «Демоне», как это предполагалось, а в «Онегине», в партии Ленского, что было для меня гораздо труднее и рискованнее, так как в этой роли выступали крупные тогда артисты М. Е. Медведев, Рядков и др. Однако другого выхода для меня не было, и я готовился к дебюту.

Дирижировал оперой молодой тогда музыкант Б. С. Плотников, считавшийся концертмейстером и вторым дирижером, человек очень талантливый и прекрасный педагог, впоследствии променявший палочку дирижера на деятельность педагога-репетитора и обосновавшийся в Москве.

С ним проходили и разучивали репертуар многие тогда видные артисты, включая и артистов императорских сцен. Кто занимался с Б. С. Плотниковым, тот отлично знал музыкально свою партию, именно так, как она написана композитором, в строго-музыкальной форме, детально не только выученной, но и художественно обработанной. Б. С. Плотников являлся, пожалуй, исключительным мастером-художником своего дела и работал на этом поприще много лет, составив себе в Москве высокую репутацию образцового репетитора, каких было в России тогда немного.

С ним мне и пришлось в киевской опере готовить партию Ленского. Когда я ему рассказал мой инцидент с дирижером Пагани, он со мной согласился и сказал, что я был прав, а итальянец вообще с русской музыкой мало знаком и для него привычные традиции, хотя бы и музыкально-безграмотные, но эффектные, понятнее и ближе его музыкальной природе.

Приготовив музыкально партию Ленского, надо было ее пройти с режиссером сценически, т. е. сделать роль — характер, тип, разобраться в сценических положениях, познакомиться с моими партнерами, сыграться с ними и самому сжиться с ролью; словом, задача была для молодого артиста чрезвычайно трудной и ответственной.

Разрешилось это дело очень просто. Я обратился к режиссеру с просьбой ввести меня в сценические репетиции и просил его рассказать мне, как я должен трактовать на сцене роль Ленского.

Д. А. Дума с доброй улыбкой мне сказал: «Ну, Ленский, это очень просто... Вы Медведева видели, как он играет эту роль? — замечательно играет». — «Нет, его не видел». — «Ну, а кого же вы видели?» Говорю, что в Москве видел Михайлова-Стояна, Фигнера, Усатова. «Ну вот и хорошо, помните Фигнер на балу у Лариных — бросает перчатку Онегину: «...и сатисфакции я требую»; это у него замечательно выходит; бросьте ее и вы, а остальное все так же, как у всех. «Я люблю вас, Ольга»,— поцелуйте ей ручку; Медведев это, шельмец, ловко делает, ну а дуэль,— там надо хорошо упасть, чтобы не расшибиться, я вам это покажу, пойдемте на сцену». И мы пошли на сцену, где он стал мне показывать, как надо ловко упасть. Я проделал раз и два. «Ну, вот и молодец, да вы настоящий актер!» — закончил он свой режиссерский показ.

Почему я стал «настоящим актером» — не знаю. Знал одно, что сценически я был несколько грамотным, ибо занятия мои с Ф. П. Комиссаржевским кое-чему меня научили. Я приходил в театр на сцену

рано утром, перед репетицией, и сам, один, ходил по сцене, проделывая все, что запомнил в игре известных артистов, Фигнера особенно. Вероятно это было смешно, потому что я силился припоминать фигнеровские жесты, его пафос, его манеру петушиться в драматических моментах роли, словом я изображал не пушкинского героя, которого Чайковский воплотил в музыке, а Н. Н. Фигнера, у которого, кстати сказать, эта роль была не из особо удачных. Таков был мой сценический багаж для этой роли.

Одно обстоятельство меня утешало, что наконец-то я дождался дебюта. И. Я. Сетов, когда-то сам хороший оперный актер, мог бы мне помочь советом, указаниями, просто вниманием к молодому, начинающему певцу, но, увы, я был в «немилости» и потому обречен на равнодушие заправил театра.

Репетицию ансамбля я провел удовлетворительно, но вследствие сильного волнения голос звучал слабо и недостаточно; говорили, что меня местами из-за оркестра совершенно не слышно.

Новое волнение и страх сковали все мое существо: «а вдруг да провал, начнут шикать, свистать, ужас!»

И когда я увидел афишу «Онегина» и прочел свою фамилию, тут я в неописуемом испуге подумал: «не сесть ли мне сейчас в поезд и не уехать ли отсюда на край света, послав Сетову телеграмму: серьезно заболел — петь не могу».

Как-то вдруг стал человеком вне времени и пространства, кувырнулся в омут, где потерял всякое представление о происходящей действительности.

Я стоял, вероятно, довольно долго у столба с афишей, когда ко мне подошел баритон А. Н. Круглов, с которым мы вместе учились в Московской филармонии; он уже был в «карьере» и пользовался успехом. Он меня ободрил: «Ты на репетиции пел хорошо арию, но на кой чорт они тебя выпускают в роли, в которой пели тут любимцы публики, Медведев, Рядов... Вот подлецы! плюнь им в рожу и не пой, это же, нарочно подстраивают гадость! А впрочем, чорт с ними, пой, там посмотрим».

Алексей Николаевич Круглов был несимпатичный малый, хороший товарищ и несколько грубоватый на язык человек.

Он говорил правду, и эту правду, спустя уже порядочное время, когда я постепенно начал окунаться в театральную жизнь, до того времени мне совершенно незнакомую, научился и я отгадывать и понимать.

Стоит ли мне говорить о дебюте? Все было как в тяжелом кошмарном сне. Пережитые накануне волнения, о которых рассказать невозможно, их знают многие мои молодые товарищи, лишили меня малейшей возможности как-либо владеть собой. Отчета о своем выступлении я дать не мог и посейчас не знаю, как все это происходило. Все вокруг кружилось, путалось, вертелось — артисты, хор, оркестр, публика, целый хоровод огромный, страшный, цепко охвативший мой мозг и повергнувший в состояние тяжелобольного, плывущего в неведомой доселе стихии,

где присущие человеку личные качества, волевое начало, пропали, исчезли, испарились как дым. Вас подменили, и вы — это не вы, действительно, а кто-то другой, чужой и неизвестный делал все это за вас. Хорошо, плохо, никуда не годно — не знаете. Похоже на бред тяжело больного. Так оно и было в действительности. О моем выступлении говорили другие и каждый по-своему. Было ясно одно: не провалился, но и успеха не имел. Музыкальный критик киевской газеты, известный в Киеве Чечотт, написал о моем дебюте сплошь ругательную статью, где прямо говорил, как это дирекция решилась выпустить меня на сцену, да еще в такой роли, которую пели «любимцы публики» Медведев, Рядков и т. д. Словом, меня похоронили по первому разряду. Такая рецензия — смертный приговор. Чечотт — авторитет, гроза, влиятельный музыкальный критик большой киевской газеты. Его слово — закон.

И. Я. Сетов, когда я к нему явился для дальнейшего выяснения своего положения, заявил мне: «Да, мон анж, Чечотт написал о вас плохо, а он имеет решающее значение для карьеры артиста; держать вас после его рецензии мне не позволят наши управские заправилы в городской думе». — «Ну а как я пел, как лично вам, антрепренеру, мое выступление понравилось, что вы мне об этом скажете? Это важнее и для меня и для дела... Скажите мне ваше личное мнение, мнение артиста!» — приставал я к Сетову и видел, что он от прямого ответа уклоняется. «Что ж, для начинающего не дурно, маловат голосок, да и не выгодную роль взяли для дебюта — Медведев, Рядков...» Опять все те же перепевы, которые я уже слышал. «Да, мон анж, Пагани (дирижер) тоже против вас, а мне вас жаль и я, пожалуй, дам вам рекомендацию в Харьков, Одессу — там попробуйте, начните там... Что же делать, не падайте духом, не огорчайтесь и приходите ко мне за рекомендательным письмом».

Дело было ясное — меня «уходили» и апеллировать было не к кому.

Единственный человек из всей труппы, И. В. Тартаков, сказал: «У вас очень приятный голос, и вы отлично спели «В вашем доме» — так у нас еще не пели». Я ему рассказал мой разговор с Сетовым, и он посоветовал мне пойти к Чечотту и все ему рассказать.

С Чечоттом я знаком не был и не знал, как воспользоваться советом Тартакова. Рискнул пойти наудачу. Чечотт очень любезно меня принял и внимательно выслушал все мои мытарства по театру, в каких условиях я был вынужден дебютировать и каков финал оказался для меня в результате.

«Как жаль, что вы не зашли ко мне раньше, до вашего дебюта, я бы написал все иначе, а сейчас просите спектакль в «Демоне» — и я надеюсь вам помочь».

Мои просьбы к Сетову дать мне второй спектакль в «Демоне» сочувствия не встретили: я должен был покориться судьбе и проститься с Киевским театром, который на первых же робких шагах моей артистической деятельности не открыл мне своих объятий. Я уехал в Москву, и начальный мой сезон для меня был сорван. Обида тяжкая. По Киев-

ской опере память мне сохранила двух великолепных певцов — молодого тогда кумира киевлян — И. В. Тартакова и певицу сопрано — Лубковскую.

Эта пара служила украшением театра. Особенно хорошо они играли и пели «Демона». Тартаков отлично пел в «Риголетто», «Травиате», «Онегине». Успех они имели потрясающий. По Крещатику, в часы прогулок, за Тартаковым шла толпа поклонников и поклонниц как за каким-то божеством.

То и дело слышались возгласы: «душка, очаровательный, божественный, ах, ах, ах!» и т. д. и т. п. — психопатия вокруг идола, а идол не знал куда спрятаться, как спастись от облепившей его человеческой саранчи.

В репертуаре, с которым я познакомился, мелькали «Фауст», «Демон», «Русалка», «Гугеноты». Готовили «Жидовку». Он был повторением репертуара столичных театров, отличаясь лишь по своему исполнению и обстановке. В зрительном зале можно было наблюдать скучающую публику, которая оживлялась отдельными певческими ариями и высокими нотами теноров и баритонов, нередко бисировавших свои номера ради тех же пресловутых «верхов».

На спектаклях с участием Тартакова всегда можно было видеть характерную фигуру старика, известного в певческих кругах, профессора Эверарди *, который в то время преподавал в киевском музыкальном училище и гордился своим блестящим учеником. И. В. Тартаков в роли отца Альфреда Жермона в «Травиате» гримировался под Эверарди, что вызывало среди публики особый интерес, и взоры зрителя обращались со сцены в ложу, где сидел на виду замечательный старик, давший русской оперной сцене целую плеяду прекрасных вокалистов.

Мне не удалось в то время позаниматься с маэстро Эверарди за неимением у него времени. Он в буквальном смысле был «осажден» желающими заниматься с ним за какую угодно плату, и я видел, как маститый старец уставал от огромного количества уроков, сидя в кресле, не слушал, что поет его ученик, дремал, готовый каждую минуту сладко заснуть, что с ним и случалось в последние годы его профессорской деятельности.

Я говорил уже о великолепном хоре Киевской оперы, среди которого был выдающийся голос, бас-профундо, как его называли: «Вася Гагаенко». Это был феноменальный голос по красоте и необъятной силе звука. Среднего роста, коренастый, типичный хохол, с красным круглым лицом, волосы щетиной, подстрижены коротко, выражение глаз годовалого ребенка, наивная улыбка освещала его лицо. Вася Гагаенко типичный выходец из старой Запорожской сечи, один из героев картины И. Е. Репина — «Запорожцы». На него без улыбки никто не смотрел, нельзя было не улыбаться этакому, в своем роде, «Тарасу Бульбе».

---

* Эверарди Камилл (1825—1899) — бельгиец, выдающийся оперный певец (баритон) и вокальный педагог: с 1874 г. проф. пения в Петерб. Консерватории, с 1888 — в Киевском муз. училище, с 1898 — в Моск. Консерватории. Под его руководством воспитались многие талантливые певицы и певцы русских оперных сцен (Усатов, Стравинский, Павловская и др.).

Актеры то и дело просили его: «Вася спой, покажи голос, дай ноту» и уводили его на сцену в укромное место. Вася, откашлявшись, пробовал сначала на низах, контр-фа — как орган, не нота — масло, льется звук, сколько влезет, потом, — легкое мычание и любимое из «Гугенот», песня Марселя: «Пиф-паф!» Ноты выкатывались как из двенадцатидюймового орудия, свободно и легко. Вася входил во вкус и разворачивал: «лошади не ждите, она не придет, нет, нет, не придет, нет» — и финальное «нет», как громы небесные, потрясало здание театра и всех оглушало, ошарашивало, убивало наповал. — «Браво, Вася, молодчина! Ну и голос, дьявол ты, не человек!» — хвалили Васю Гагаенко и подходили его целовать.

Впоследствии Гагаенко вышел на арену артистической деятельности и пел очень хорошо Кардинала в «Жидовке» и Марселя в «Гугенотах».

Такого богатого голоса я уже никогда больше не встречал. Даже исключительный по силе бас Танцини, в итальянской опере, был мальчиком в сравнении с голосом Гагаенко.

Известного тенора И. Е. Медведева в Киеве я не слыхал; он в это время гастролировал по провинции, а услышал я его много позднее, когда он выступал в Московском Большом театре в «Пиковой даме» в роли Германа, по настоянию самого П. И. Чайковского, в первых представлениях оперы. Высокого роста, с очень выразительным лицом, Медведев считался очень хорошим актером и имел большие преимущества перед многими своими товарищами-тенорами. Он роль играл — и играл выразительно, ярко, с нервом и темпераментом даровитого актера, каких было на оперной сцене не много. Его голос, драматический тенор, в то время был уже на ущербе, особенно пострадали верхние ноты, которые были мало металличны, тускловаты по тембру, но середина была отличная с баритональным оттенком. В манере самого пения, в дикции, фразировке помнится налет цыганских придыханий, всхлипывания, какой-то надрыв, не то затаенной грусти, невыплаканных слез, не то истомы страстной. Такова была индивидуальность певца, гремевшего на юге много лет.

Тенора Ряднова, о котором рассказывали как о тонком музыкальном исполнителе многих ролей, я также слышал в Московском Большом театре в его дебюте, когда он выступил в «Гугенотах», в партии Рауля. Помню, что это выступление было неудачное, и успех его был сомнительным. То было время, когда в Большом театре пел тенор Н. А. Преображенский, очаровавший москвичей своим редким, по красоте тембра, голосом и прекрасным бельканто, которому могли позавидовать лучшие тенора того времени.

Но кто знал и слышал тенора Ряднова в провинции, все отзывались о нем как о прекрасном певце-художнике, пользовавшемся большим успехом.

Одновременно со мной в Киевскую оперу вступил молодой тенор Г. А. Морской, впоследствии приглашенный в труппу Мариинского театра и там же начинал свою карьеру тенор А. Н. Борисенко, занявший вид-

Е. Я. ЦВЕТКОВА

«Ася» И. И. Ипполитова-Иванова — Ася

Частная опера Мамонтова — 1899 г.

ное положение на частных сценах как очень хороший, талантливый репертуарный артист.

Тенор А. М. Давыдов исполнял вторые партии и выдвинулся значительно позднее благодаря своим исключительно выдающимся артистическим данным: своим небольшим, но приятного тембра голосом, уменьем петь, музыкальностью и особенно крупным дарованием актера. При его великолепных внешних данных героя-любовника он на сцене Мариинского театра, куда его пригласили из провинции, мог успешно соперничать с кумиром того времени Н. Н. Фигнером.

Вот те единичные явления среди артистического персонала Киевской оперы, которые так или иначе выдавались из общей среды добросовестных работников большой провинциальной сцены.

Сколько-нибудь правильного художественного руководства в Киевской опере не было. Все шло путем подражания столичным театрам и лучшим образцам этих сцен. Если на какой-либо из провинциальных сцен появлялась заметная артистическая величина, она быстро делала карьеру и через два-три года появлялась в труппах императорских театров Петербурга и Москвы. Провинция являлась крупным поставщиком молодых дарований на столичные театры, где многие впоследствии служили украшением этих сцен, и среди них Яковлев, Тартаков, Давыдов, Морской и др. Оттуда же шли и кадры дирижерские, как Н. К. Альтани, В. Н. Сук, М. М. Ипполитов-Иванов, достаточно известные имена.

Эти выдающиеся музыканты, разумеется, сколько могли влияли и на репертуар и особенно на музыкальную сторону исполнения. А так как репертуар провинциальных оперных сцен был неимоверно велик, то, вырастая количественно, он в качественном отношении не всегда был безупречен, за исключением тех опер, которые подолгу удерживались в репертуаре и были излюбленными, как «Фауст», «Онегин», «Демон», «Русалка». Эти оперы шли с хорошим ансамблем и давались с лучшими силами труппы.

Прощаясь с Киевским театром, где меня постигла такая неудача, я не воспользовался советом И. Я. Сетова попробовать свои силы в Харьковской опере, которая считалась также одной из солидных и где антрепренером был Картавов. Оперу он держал много лет и если не принадлежал к артистическому миру, то был очень аккуратный и добросовестный хозяйственник, понимавший коммерческую сторону и на ней построивший свое предприятие. К таким типам принадлежали многие крупные антрепренеры, как, например, в Москве Л. В. Щукин, содержатель театра Эрмитаж, М. М. Бородай и др.

После провала моего в Киевской опере помню наступил период тяжелого раздумья: «стоит ли мне, при моих ограниченных голосовых данных, продолжать искать своего счастья и удачи на оперной сцене?» Воочию я убедился на деле, какие данные необходимы для настоящей оперной карьеры. Анализируя имеющиеся данные у себя, я приходил к выводу, что их мало, что они недостаточны, что они бедны, малокровны и развить их в короткий срок едва ли возможно.

Снова наступала полоса тягчайших нравственных и физических мук и волнений. Столько лет работы, ожиданий, надежд и такой удар! Опрокинуть всю свою целеустремленность значило порвать с самыми дорогими и заветными мечтаниями в жизни, значит влачить какое-то жалкое существование, занимаясь делом ради хлеба насущного. Где же и что может восполнить в жизни этот прорыв? Но стоило попасть в оперу, в Большой театр, как весь наносный дурман, окутавший мозг, мгновенно исчезал, и снова страстное желание быть на сцене заставляло действовать в направлении приискания подходящего ангажемента, все равно на какие роли, лишь бы на театральные подмостки. Случай к этому очень скоро представился. В Москве, как я уже говорил, существовало театральное агентство Е. Н. Рассохиной: члены его — актеры, певцы, музыканты, балетные артисты и артисты эстрады — получали ангажементы при посредстве этого агентства. Туда записался в число членов и я.

Здесь собирались антрепренеры, и устраивались разного рода антрепризы и товарищества. Слушали певцов и заключали контракты. Это была своего рода «актерская биржа».

В сравнительно небольшой квартире, на Тверской улице, в Георгиевском переулке, можно было наблюдать самые разнообразные типы людей, принадлежавшие к театральному миру. Толчея тут была постоянная. «Володю» Рассохина, брата Е. Н. Рассохиной, рвали на части; каждый ждал для себя благоприятных ауспиций. Елизавета Николаевна, как директриса, находилась в своем кабинете, и доступ к ней имели лишь ее друзья, знакомые или театральные дельцы, предприниматели и антрепренеры.

На одной из проб голосов мое пение обратило на себя внимание Е. Н. Рассохиной; она познакомилась со мной, любезно расспросила, где я учился, где пел, что желаю получить. Сейчас же мне предложила ангажемент на лето в оперетту к М. В. Лентовскому. Я к оперетте не считал себя почему-то пригодным (теперь вижу, что это была моя ошибка и что совершенно напрасно от нее отказывался,— кроме пользы, я получил бы еще и возможность попробовать себя в этом жанре, тем более, что оперетта М. В. Лентовского была богата и талантами и художественными возможностями). Я стремился в оперу и никуда больше.

Ангажемент я, все-таки, получил: в частную оперу «товарищества» в бывшем зале купца Кононова в Петербурге.

Оперное товарищество было организовано двумя музыкантами — С. В. Безносиковым и Д. В. Дудышкиным—и носило «идейный» характер: «пропагандирование русской музыки».

С. Безносиков, молодой человек, сибирский промышленник, имевший небольшие средства, был учеником Н. А. Римского-Корсакова и страстным его поклонником. Он только и говорил о необходимости постановки тех оперных произведений, которые почему-либо не ставились на казенных театрах или не удерживались долго в репертуаре. К таким произведениям относилась опера М. П. Мусоргского — «Хованщина», о постановке которой в первую очередь и была забота руководителей театра.

В числе руководителей были дирижер Д. В. Дудышкин и режиссер В. К. Травский. Репетиторами артистов были Л. П. Штейнберг (известный потом дирижер) и Н. П. Миклашевский, оба в то время молодые, талантливые и энергичные музыканты, любовно и дружески-участливо относившиеся к нам, юным певцам, и помогавшие в работе. Среди артистической компании имелись лица с прекрасными голосами и дарованиями, в числе их меццо-сопрано Нивинская, тенор Г. А. Кассилов, баритон С. Х. Егиазаров, бас — Городцов. Они в труппе выделялись и были, так сказать, надежным кадром дела. В предприятии не чувствовалось атмосферы антрепренерской и провинциальной. Музыкально-культурный базис и принцип, взятый в направлении русской музыки, всех объединял желанием работы ради общего и большого интереса. Здесь личная карьера каждого поглощалась целью дать оперному театру несколько иное направление, иной характер, отличный от установившегося оперно-шаблонного театра. Труппа работала горячо и дружно. Оперных кумиров здесь не знали, и впервые для меня прозвучало слово «ансамбль». Упор был сделан на общую слаженность спектакля как в музыкальном, так и в сценическом отношениях. Репетировали до той поры, пока не удавалось достигнуть хороших результатов.

В. К. Травский считался одним из лучших, культурных режиссеров в Петербурге. Он много лет режиссировал в старой Итальянской опере и помнил самую блестящую ее пору, когда выступали там знаменитые Патти, Николини, Станио, Кальцоляри, — так сказать боги вокальной виртуозности. Травский к постановке «Хованщины» подошел как режиссер-художник и, пользуясь советами и указаниями такого исключительно-просвещенного человека, как В. В. Стасов, сделал ее не только добросовестно, но и исторически верно, отвечающей духу произведения. Он дал очень хорошие массовые сцены в реалистических тонах. Очень впечатляюще была сделана картина «самосожжения раскольников на огромном костре». Хороша была в роли Марфы артистка Нивинская, с отличным голосом, драматическое сопрано; талантливая актриса, она имела крупный успех в этой роли. Хорош был бас Городцов, игравший старика Хованского. Досифея пел бас Матчинский, худой, костлявый, высокого роста человек, он и в жизни производил впечатление «аскета», а голос у него был большой, но глуховатого тембра*.

Имела ли опера «Хованщина» тогда успех? К глубочайшему сожалению, должен сказать, что успеха у публики опера не имела и сборов не давала, несмотря на прекрасные отзывы газет, похвалы музыкальной критики и на прекрасное исполнение оперы в целом. Операм Мусоргского в то время еще не суждено было быть понятыми, и отношение к ним было равнодушное со стороны театральной публики, воспитавшейся на музыке итальянского стиля с непременными ариями, дуэ-

* Постановка «Хованщины» состоялась 27 октября 1893 г. Об этом событии имеются рецензии и статьи, например, в московском журнале «Артист» № 32, стр. 172—173, в петербургском «Живописном обозрении» (1893, № 49) и Театральной газете (СПб. 1893 № 23) — статья Ларош.

тами, трио, с руладами, фермато и прочими, ласкающими слух, музыкально-вокальными номерами. Ничего этого в «Хованщине» не было. Напротив, это была не опера в привычном смысле, а реалистичная музыкальная драма, которая и артистам-певцам, в их исполнении, давалась с большим трудом.

Певцам приходилось разрешать новые, необычные для них тогда, задачи: уметь хорошо подавать текст роли, давать на сцене стильный образ, тип, характер, уметь быть заправским драматическим актером. Играть роль на одном пении, на «вокалистике», здесь не удавалось, а потому театру, в его целом, предстояла задача осилить оперную рутину и дать спектакль в новом показе. Театр вышел из положения с честью. На генеральной репетиции присутствовал Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи, В. В. Стасов, Н. Ф. Соловьев и много других лиц музыкально-художественно-театрального мира.

В виду плохой посещаемости театра публикой «товарищество» материально чрезвычайно страдало. Оркестр и хор оплачивались дирекцией, т. е. С. Н. Безносиковым полностью, артисты же работали на половинном окладе, остальное—марками из сборов. Безносиков крупными средствами не располагал, и дело очень скоро начало шататься. Поставили заново оперу А. Г. Рубинштейна «Маккавеи». Спектакль был слаженным и во всех отношениях хорошим, но и эта опера сборов не давала. Приступили к разучиванию «Опричника» П. И. Чайковского, и к этому времени как раз ее гениальный автор, Петр Ильич Чайковский, приехал в Петербург для участия в своих симфонических концертах. Кто-то из его друзей-музыкантов завез П. И. к нам на спектакль; давали «Хованщину». Весть о его присутствии в зрительном зале, среди публики, быстро разнеслась по театру, и к нему отправилась депутация от «товарищества» с просьбой продирижировать лично первым представлением «Опричника», на что он любезно дал свое согласие. Просил прислать к нему партитуру, так как высказывал свое недовольство по поводу многого ему, по его словам, неудавшегося в музыке «Опричника». Партитуру П. И. сейчас же послали и, окрыленные радужными надеждами на будущее театра, еще с большим рвением и охотой обратились к своей повседневной работе, часто нуждаясь в минимальном заработке. Мне впервые виделась настоящая, неподкупная, горячая любовь к искусству всех участников дела. Скорее это был не профессиональный оперный театр, каких на Руси тогда было не мало, больших и малых, а род оперной студии, где молодые, начинающие артистические силы являлись основным ядром, превалирующим элементом предприятия. К тому же и все условия, включая и характер помещения (зал безъярусный, интимно-уютный), помогали этому впечатлению. Товарищеские взаимоотношения всех работников способствовали намерению продолжать дело в надежде на лучшие времена, несмотря на неблагоприятные материальные условия данного момента. Когда труппа узнала о согласии П. И. Чайковского помочь «товариществу» и продирижировать первый спектакль «Опричника», подъем и энтузиазм в труппе были необычайны — то был праздник и ликование. Имя

Петра Ильича было столь популярно, что заранее можно было предвидеть и художественную и материальную победу постановки «Опричника».

Но, как часто бывает, за огромной, неожиданной радостью приходит не менее большое горе, так точно произошло и с нашим театром, который внезапно повергнут был в глубокий траур, сначала известием, что Петр Ильич Чайковский заболел холерой, а затем последовавшей его кончиной *.

Удар был столь неожиданным и тяжелым для всего музыкального мира, что нельзя ему было верить. Как же это случилось? Припоминаю одну из достоверных версий. Рассказывали, что Петр Ильич любил, порой, с друзьями посидеть в ресторане Лейнера, что был на углу Морской и Невского. После макарон, которые он любил покушать, он по привычке выпил из-под крана сырой воды. В ночь почувствовал себя плохо, а в следующие дни болезнь, быстро прогрессируя, окончилась смертью, несмотря на принятые меры со стороны светил тогдашнего медицинского мира, с знаменитым врачом Бертенсоном во главе.

Умер Петр Ильич Чайковский в пору полного расцвета своего гениального дарования, оплакиваемый всеми, кто так или иначе наслаждался его музыкальными произведениями, получившими мировую известность.

И, вместо торжественного спектакля «Опричника», мы пели по горячо любимом композиторе и редкой души человеке, П. И. Чайковском, панихиду.

Эта грустная страница «Оперного Товарищества» окончательно подрывала всякие надежды на улучшение материальной базы дела; оно захирело и шло к медленному, но верному краху.

Среди тогдашнего русского общества не нашлось людей, могущих оказать поддержку хорошему и идейному оперному предприятию.

В этом скромном предприятии оперные произведения русских композиторов ставились в основу дела. Поэтому было безмерно жаль, когда за неимением сборов, театр «Оперного Товарищества» должен был свою деятельность прекратить, не успев развернуть своих намерений.

Находились лица, и даже среди музыкально-артистической братии, не сочувствовавшие тому курсу, который был взят театром, — «на русскую музыку». Говорили: «Кому нужны эти оперы, ходить на них никто не станет, бросают деньги на ветер; труппе следует оставить зал Кононова и перейти в настоящий театр; кстати Панаевский театр свободен, взять его, расширить репертуар и пополнить его операми иностранными».

Так оно и вышло. Дело перекочевало в Панаевский театр, труппа пополнилась новыми «опытными» силами, и в репертуаре быстро замелькали: «Фауст», «Демон», «Гугеноты», «Жидовка». Словом, пошла заурядная оперная лавочка, где ставилось то, что давало кассу; художественное начало было погублено. Последней случайной новинкой была постановка оперы Ц. А. Кюи — «Кавказский пленник», где я исполнял роль

---

* П. И. Чайковский скончался в Петербурге в 1893 г. 19 октября.

Пленника. Цезарь Антонович Кюи посещал все репетиции и руководил музыкальной стороной. Было, помню, странно видеть на сцене автора в генеральском мундире, деликатно делающего замечания артистам, оркестру, хору. Опера успеха не имела. Нововременский критик М. Иванов писал что-то в роде: «музыка Кюи напоминала громыхающие телеги, нагруженные булыжником». Ц. А. Кюи с его операми как-то вообще не везло, за исключением тех постановок, серию которых дала Московская частная опера С. И. Мамонтова. О ней речь будет впереди.

«Оперное Товарищество» в Панаевском театре немногим улучшило свое материальное положение, и помянуть его добрым словом не приходится. Оперы шли одна за другой, почти без всяких репетиций, а состав исполнителей во многих из них бывал случайный. Предприятие становилось халтурным, едва дотянув до февральского поста, когда зимний сезон оканчивался.

В спектаклях помню выступления тенора П. А. Лодия, очень хорошего, музыкального певца, с которым я затем встретился в Тифлисе, куда я был приглашен в оперу казенного театра, а Лодий — профессором пения в Тифлисское музыкальное училище, так как он на сцене уже не выступал.

Ангажемент в Тифлисский оперный театр я получил при посредстве того же Московского театрального агентства Е. Н. Рассохиной.

Тифлисская опера была в неизмеримо лучших условиях, чем иные провинциальные оперы. Она получала солидную казенную субсидию и поддерживалась правительством в целях «обрусения края», точно так же, как и Варшавский правительственный театр.

Мой ангажемент в Тифлисскую оперу совпал с годом открытия нового здания театра на Головинском проспекте. Театр был хорошо оборудован, а внешний вид его производил впечатление небольшого, но нарядного и уютного театрального здания, украшавшего город. Таковым он был и внутри, где особенно красив был вестибюль, с широкими лестницами к ярусу бельэтажа. Небольшая сцена с прилегающими к ней уборными и фойе для артистов гармонично завершали репутацию удачно построенного оперного театра.

Молодому артисту работа в таком крупном театре, обеспечивавшем и материально, представлялась, разумеется, заманчивой, а кроме того манил и Кавказ, его красота, быт, новизна впечатлений.

При ангажементах, когда возник вопрос о гонораре, в первую очередь необходимо было представить тот репертуар, который исполнялся вами на сцене, — петый. Чем он был богаче, разнообразнее, тем больше было шансов получить хороший оклад. Репертуарный оперный артист, прослуживший на больших провинциальных сценах много лет, мог быть всегда обеспечен ангажементом, хотя бы он и не выделялся особыми качествами голоса и дарования. Он был равно полезным и нужным работником по обслуживанию того огромного репертуара, который развертывался в этих театрах. Упор ставился, главным образом, на количество имеющихся в репертуаре опер, качественная же сторона не всегда была

безупречна, оперы зачастую небрежно и неряшливо разучивались и затем основательно забывались. Вранья и грубых ошибок у оперных певцов в их исполнении можно было насчитать сколько угодно, особенно в небольших партиях, которые выучивались наспех и сплошь и рядом исполнялись без всяких репетиций, даже и хористами.

Капельмейстер в антрактах, придя на сцену, скажет: «чорт знает что там напели, едва выкрутился с оркестром».

Опаснее всего было вранье в ансамблях, где напутавший артист уже получал кличку немузыкального и оставался у дирижера на плохом счету. Со стороны строгой музыкальности и отчетливых знаний своих партий провинция никак не могла быть на уровне казенных театров, где общая музыкальная культура считалась почти образцовой. Этим я не смею бросить упрек всем поголовно музыкальным руководителям, среди которых имелись крупные художественные силы. Причиной неряшливости и спешки служила материальная необеспеченность предприятий, жестокая необходимость сводить концы с концами, т. е. в срок уплатить всем работникам получаемое жалованье. Отсюда, из материальной неустойчивости, возникали и художественная безответственность и репертуарный шаблон. Выбирались оперы «наименьшего риска», т. е. по преимуществу такие, которые давали хорошую кассу. Часто выпускались гастролеры, любимцы публики. Тифлисская опера имела смешанную труппу русских и частью небольшую группу итальянских певцов, получала крупную субсидию от правительства, а потому во многом имела возможность подняться в своих художественных намерениях несколько выше обыденного уровня провинциальных сцен. В некоторых случаях ей удавалось достигнуть хороших результатов.

Так, например, для многих русских опер, державшихся на репертуаре («Демон», «Онегин», «Русалка»), все декорации писались в Москве известным тогда декоратором и машинистом Большого театра К. Ф. Вальцем, новые костюмы и бутафорию делали свои мастерские по образцам «казенных» театров, что давало повод дирекции утверждать с гордостью: «у нас-де так же, как в императорских театрах, нисколько не хуже». Во главе театра был известный в городе адвокат П. А. Опочинин, актерствовавший в любительских драматических кружках. Про него говорили, что в начале служебной своей деятельности он был прокурором, но по природной доброте своей обвинять не мог и перешел на защиту. Редкие его визиты в оперу, с заходом за кулисы на сцену, встречались артистами особенно тепло и радушно. Все просьбы и заявления к нему встречали в нем необычайную отзывчивость и внимание, а вместе с тем и простоту, приветливость, участие к нуждам, особенно маленьких работников. Сам прекрасный актер-любитель, он великолепно знал актерскую среду, что делало его популярным. Бюрократического, начальнического, чиновного самодурства, чванства, в нем не было и помину, как это имело место в театрах императорских, где сидели помпадуры, «особы от придворного ведомства», кичливые своими высокими связями, породой и положением.

Директор П. А. Опочинин был хорошим другом общего дела, которое он искренно любил и которому желал всячески помогать, где и как это было необходимо. Подбор его помощников по сцене состоял из главного режиссера В. Л. Форкатти, известного на Кавказе антрепренера и театральных дел мастера, режиссера Ивана Егоровича Питоева, дирижеров И. А. Труффи и И. О. Палицына.

В. Л. Форкатти своим внешним видом напоминал слегка поседевшего героя-любовника или резонера хорошего тона. Красивая голова, с богатой волнистой шевелюрой, крепко сидела на широких плечах высокой фигуры, очень выразительные глаза и громкий голос мягкого баритонального тембра. На открытии театра, в парадном спектакле, отчетливо запечатлелась его представительная внешность: во фраке и при каких-то турецко-персидских орденах и звездах, он был декоративен, как театральный сановник из пьесы. Любил приглашать к себе актеров пообедать «запросто» и угощал обильно кавказской кухней и хорошим кахетинским вином. Хлебосольство на Кавказе в то время обращало мое внимание, и не было дня, чтобы нас кто-нибудь не приглашал, не звал, просил откушать хлеба-соли и выпить под аккомпанемент «Аллаверды».

Режиссер И. Е. Питоев принадлежал к семье известных в Тифлисе «братьев Питоевых», очень богатых и меценатствующих людей. Из них Исай Егорович Питоев был один из первых, который держал русскую оперу в Тифлисе на свои личные средства. При нем в 1883 г. впервые был поставлен в тифлисской опере «Евгений Онегин» Чайковского, имевший огромный успех. Там же начинал свою карьеру известный баритон Мариинской оперы Л. Г. Яковлев, блестящий исполнитель роли Онегина.

Иван Егорович был радушнейший, всегда улыбающийся, с хитроватыми глазами человек, беззаветно любивший театр и проводивший в нем все время с раннего утра до поздней ночи.

Придя в театр, в свою режиссерскую, он непременно надевал на голову шелковую дорожную шапочку, прочищал тщательно пенсне и садился за канцелярскую работу, которой отдавал предпочтение перед всякими иными режиссерскими заботами.

И, действительно, график расписания репетиций, уроков, назначение репертуара, имел блестящий вид, которому мог позавидовать любой театр, включая и казенные сцены. Порядок работ был достоин подражания; всякий точно знал день и час своих занятий по театру. Здесь И. Е. Питоев становился чиновником до мозга костей и театральную, сложную, капризную машину охранял от всяческих аварий, неприятностей и бед, являя собой в полной мере хозяина сцены. А когда он с серьезным видом выносил к занавесу колотушку, которой ударял об пол сцены три раза перед началом спектакля, как это, по его словам, делалось в парижской Гранд-опера, то часто собравшаяся группа артистов смотрела на это оригинальное действо и подшучивала: «Иван Егорович, ударьте еще раз, не слышно ничего: здесь ведь не Париж, а Тифлис, и долбаните покрепче!»

Н. И. ЗАБЕЛА-ВРУБЕЛЬ
«Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. Царица Лебедь
Частная опера Мамонтова — 1899 г.

ВАН ЗАНДТ

«Миньона» Тома — Миньона

Частная опера Мамонтова — 1899 г.

Колотушку эту, внизу обмотанную тряпьем, Питоев вносил и уносил с особым чувством нежной любви и привязанности, храня ее в режиссерской как некую святыню.

Питоев, несмотря на свое добродушие, не любил в театре мирного жития среди артистов труппы и придумывал курьезные способы поссорить артистов между собой ради известных выгод режиссуры. Когда ему сообщали, что такой-то тенор А. поругался с тенором Б. из-за какой-то партии, И. Е. Питоев улыбчиво говорил: «А, это очень хорошо, прекрасно, и не думайте их мирить, я пойду еще подскипидарю». Для него был праздник, если в труппе происходили трения и нелады между артистами. Многие не могли понять, почему Питоеву это так приятно. Друзья спрашивали его: «Скажите, в чем тут дело, и зачем это вам надо?» Он шопотом пояснял: «Понимаете, ежели они все мирно живут между собой, то могут легко меня в репертуаре подсидеть, т. е. сговорившись подложить мне свинью, не будут петь спектакль, который им не по сердцу, а в ссоре я могу кого-нибудь из них уговорить, зная, что они друг с другом не разговаривают, мне легче тут с каждым в отдельности объясняться и пускать в ход режиссерскую дипломатию...»

Но не всегда дипломатия его достигала результатов; иногда его ловко разыгрывали, и общий дружный хохот оглашал режиссерскую, когда он попадал в ловушку. Он и сам улыбался шутке, тем не менее продолжал верить в свою политику и применял ее в некоторых случаях с успехом.

Главная задача режиссуры сводилась к выполнению спектаклей, к тому, чтобы они не срывались и не приносили кассового ущерба. Ставка была также на артистов, на голоса, на подбор исключительно вокалистов. Так как труппа была смешанная, русско-итальянская, то и в той и другой группе были очень хорошие голоса и опытные артисты. Из общего ансамбля выделялась артистка Сюннерберг, известная певица, прекрасная Амнерис, Далила, Фидес. Надо было удивляться, как такая крупная артистка, создающая образы, характеры, не была на сценах императорских театров. Она имела выдающийся успех, а молодежь, поклонники, почти после каждого ее спектакля, устраивали проводы артистки с факелами и шумной овацией от театра до ее квартиры.

Из мужского персонала среди итальянцев следует назвать баритона Джакомело, отличного певца и хорошего актера; из русских артистов — баритона М. К. Максакова, голос которого, драматический баритон, поражал своей мощностью и красотой тембра. Общий состав труппы насчитывал целый ряд опытных, хорошо поющих и репертуарных артистов, с известными в провинции именами, как, например, тенор Агулин, приехавший из Италии и певший с успехом только что вошедшую в моду оперу Масканьи «Сельская честь». С этим певцом (тогда он был Агульник) я учился в Московской филармонии, по классу проф. Н. А. Андреева.

Агулин был певец с голосом приятного тембра, но его фигура, маленький рост и полное отсутствие драматического дарования делали его на сцене далеко не привлекательным. Это, разумеется, мешало ему стать видным оперным артистом.

Надо отметить баса Молчановского, редкого по красоте и силе голоса, ученика Эверарди; он был очень хорош в ролях Кардинала в «Жидовке» и Марселя в «Гугенотах». Жили мы с ним в одной квартире. Встречаясь ежедневно, он, как старший и по годам и по карьере, оказывал мне свое внимание и давал разные практические советы по части голоса, вокальной техники, прихватывал и бытовые стороны театра. Был он домосед и редко откликался на приглашение друзей куда-либо пойти, ходил дома в старой крылатке, много курил, был очень скуп в разговоре и не расставался с пасьянсом. Мне он очень нравился своим необычайным спокойствием и какой-то монументальностью. Стоило большого труда вызвать его на разговор. Он часто мне делал замечания, когда, сидя у него за роялем, я плохо пел: «Сын мой (он меня так называл), вы не туда поете, этак ни чорта у вас не получится. Эверарди бы сказал: «Собака, вон», да и выгнал бы». — «А как же надо? — задаю ему вопрос. Он смотрит на улицу — мы жили против театра: «Эх, чорт, лежит поперек мостовой и хоть бы тебе что, ни с места». Я жду его ответа, а он забыл обо мне, курит и развлекается жизнью улицы. «Нет, вы посмотрите, — говорит он лениво. — Ха, ха, ха! — раскатился по комнате Молчановский басом — ха, ха, ха!» — «Да в чем дело?» Я подошел к окну и вижу: осел лежит поперек дороги и, несмотря на ласковые понукания хозяина, не желает вставать: лежит — и баста. Хозяин чешет ему спину, трет уши, цокает, чмокает — ничего. Ослик приятно отдыхает на зло всем собравшимся. Решают его подымать силой. Тут начинается потеха, представление, подымается крик, брань, возня, а Молчановский снова замолкает и философски говорит: «Ослов люблю — порода благородная, умен и с характером!» — «А как же с голосом?» — хочу я добиться у него совета. Курит, молчит, раскладывает пасьянс... «Мм-да, с голосом плохо, этак на сцене петь не годится». — «А как надо?» — Молчание, долго оба молчим. Мне хочется, мучительно хочется добиться указаний, и я стараюсь у него что-нибудь вытянуть. — «Мм-да, надо петь на букву у-у-у-у-у-у». — Он показал, я стал пробовать. «Нет не так; у-у-у-у-у». Он показал, я повторил. Он опять: «Не туда суете голос». — «А куда?..» — Он снова замолчал, а я ушел огорченный в свою комнату. Повторялась старая история постановки голоса.

Но вот Молчановский в хорошем настроении зовет меня и говорит: «Сын мой, а вы вчера не плохо пели Синодала» (он пел слугу), — только надо на «у». Садитесь за рояль и на букву «у» кричите». Сел я с радостью за рояль и что есть силы кричу у-у-у-у-у! Он: «Вот это здорово».

От таких упражнений я скоро захрипел, засипел, петь ничего не мог, пошел к доктору. Посмотрел связки, горло: «Батенька, да у вас связки разошлись, петь нельзя недели две-три. Что? отчего это у вас?» Я сказал, что усиленно работал голосом. — «Ну, теперь молчите и даже говорите шопотом. Так работать — можно остаться и без голоса».

Вот так сюрприз! Я сел на мель — и надолго. Молчановский меня утешил, нежно успокаивал и ухаживал за мной, но говорил: «Сын мой, Эверарди говорил нам: «я испорчу из двадцати человек восемнадцать,

зато двое будут хорошо петь», — и... срывал многие голоса». Не был ли и я из этих восемнадцати у Молчановского? Сколько тут истинной правды, могут знать ученики Эверарди, которые прекрасно владели голосами и понимали эту механику, куда и как «совать» свой голос и на какие буквы упражняться.

Желание мое научиться владеть голосом так было велико и болезненно, что я по выздоровлении все же снова продолжал пользоваться советами и указаниями Молчановского, а затем, узнав, что П. А. Лодий, который профессорствовал в Тифлисском музыкальном училище, был учеником того же Эверарди, хорошим певцом — тенором, может мне помочь, я направился и к нему. Петр Андреевич Лодий меня прослушал и спросил, у кого я занимался. Когда я назвал Комиссаржевского, он воскликнул: «А, у Комиссарова (почему-то он назвал его Комиссаровым) — как же, вместе служили с ним в Мариинке, хороший был артист и научил вас петь открытым звуком, как пел всю жизнь он сам. Тут, батенька, трудно переставлять ваш голос, начнешь закрывать — будет хуже. Вот Фигнер ловко поет белым звуком — мастер. А все же попробуем!» Стали пробовать, и, говоря откровенно, после нескольких уроков я почувствовал, что толку не будет, теряю окончательно всякую почву и петь не могу никак.

Снова прихожу в отчаяние. Молчановский спрашивает: «Сын мой, что вы поете каким-то петухом? что это с вами, байте мне» (он был из Украины). Я рассказал, что был у Лодия, занимался с ним. Он нахмурился, рассердился и в конце концов выругался. «Да на чорта этакая дурость влезла вам в голову. Лодий музыкальный певец, у него симпатичный голос, ну, а чему он может научить?» И опять по-украински выругался, запретив мне к нему ходить. «Сын мой, никуда не ходите, садитесь за рояль, пойте на «у» и на «е», да не «э», а «е» (и показал как), — да не орите, не выдувайте голос, а легко и понемногу, с отдыхом, с промежутками, чтобы не уставать». Я снова стал тренироваться, как он мне говорил, и успехи делал иногда для себя заметные. Он подзадоривал и хвалил, когда на сцене мне удавалось дать хороший звук, полный и правильный. «Сын мой», — а иногда, когда в духе — «сынок», — а ведь вчера у вас что-то получилось хорошо, ей богу, молодец! Эх, нет старика Эверарди, он бы вам тут начертыхался... Ну, садитесь за рояль и валяйте арпеджио, да не миндальничайте, а голос дайте, крепко, мужественно: ммм, ммму, е-е-е-е-е, да не суйте в нос!» — И урок с Молчановским проходил бойко и энергично, весело. Я даю петухов, рвусь, снова пробую взять ноту, не срываясь, а он стоит передо мной в неизменной своей крылатке, с длинной папиросой, и приговаривает: «Эх, не туда суете, повыше, да поострее и-и-и-и — чорт ее дери, вот, вот, она и выходит... Ну, молодец, ей богу, молодец. Вот ведь эта проклятущая штука! Эверарди-то нас ею доводил до осатанения: подойдет, бывало, да тычет пальцем в лоб и скажет: «дюрак, ньет артиста — грюдь на голова, а ти дюрак». — Вот ты и пойми, что он хочет, а как сам даст ноту, другую: труба — не голос, звенит в ушах, ему ни-почем, а он старик. Какой-то

чорт был, не человек!» Так вспоминал он о знаменитом профессоре пения Эверарди.

Труппа Тифлисской оперы в этот сезон была на редкость подобрана из очень хороших вокалистов. Учиться ставить голос можно было, слушая этих певцов и стараясь им подражать.

Сейчас многие из них стали отличными педагогами и имеют молодое поколение певцов, хорошо владеющих трудным искусством пения.

Оперные артисты исключительно болели звуковой природой, весь интерес их направлен был на эту сторону и говорили они только о звуке, о его качествах, достоинстве и ценности. Это было понятно. Такое положение исходило из того репертуара итальянских опер, который много лет неизменно царил на русской сцене и который предъявлял требования хорошей постановки голоса.

Большой новостью для Тифлиса было появление в репертуаре, тогда еще новой для России, оперы Гумпердинка «Гензель и Гретель». Ставил ее сам Форкатти по образцу берлинских театров с присущей слащавостью декораций и теми мизансценами, которые были там заштампованы. Спектакль внешне был нарядным, но и вместе с тем скучным по исполнению. Затем шла новинка «Манон Леско» Пуччини. Весьма красивая по музыке, но лишенная сценического действия опера утомляла слушателя и успеха не имела. Партия тенора написана в небывало высоком регистре, и в Москве в этой партии я слышал в Шелапутинском театре итальянского тенора Бедуски, голос которого скорее был похож на альтино, имел какой-то женский характер, да и сам он был похож в этой роли Де-Грие на пажа королевы из «Гугенотов». Эти оперы были единственными новинками сезона. Гастролером выступал несколько раз П. А. Лодий, который пел князя в «Русалке», на редкость хорошо, будучи уже пожилым человеком, давая характер роли и рельеф. Это был лучший князь среди многих виденных мной оперных певцов. Отличным исполнителем этой роли на Мариинской сцене был мой профессор Федор Петрович Комиссаржевский, а Мельника играл в то время знаменитый Осип Афанасьевич Петров.

П. А. Лодий подкупал своей отличной музыкальностью и теплым, мягким, задушевным тембром своего голоса, которым он владел и тогда с большим искусством.

Помню, что благодаря своему красивому звучному центру, густому и колоритному, он порывался спеть роль Демона, но не знаю, состоялся ли самый спектакль, а репетиции были с ним уже намечены. Конечно это был своего рода тур-де-форс, и Демона он петь не мог, но в провинции рассказывали про баритона Борисова, которого и я помню на сцене Московского Большого театра, что он пел в «Фаусте» три роли: Фауста, Валентина и Мефистофеля — и все с успехом. Голос у него был феноменален по диапазону, и ему не страшна была никакая тесситура. Я помню, как прекраснейшая певица и выдающаяся русская артистка Е. О. Терьян-Карганова пела Аиду, Миньон и Кармен, создавая из них оригинальные, художественно законченные образы. Эта высококультурная артистка пела

в Европе вместе с выдающимися артистами, как Мазини, братья Решке, Баттистини, и имела крупный успех, став впоследствии исключительно-даровитой преподавательницей пения. Я был свидетелем того, как она исправляла голоса очень многим артисткам Московского Большого театра, дав им правильное научно-обоснованное понятие о технике пения. В революцию она жила в Москве, и слава ее, как искусного педагога, росла не по дням, а по часам. От желающих попасть к ней в класс буквально отбою не было, работала она с раннего утра до глубокой ночи, отказывая многим за недостатком времени. Умная, интересная, с кипучим темпераментом женщина, она благодаря высокой культуре и огромному художественно-артистическому дарованию являла на своих уроках пример достойный подражания. Она не засушивала сухой педагогикой своего ученика, а будила в нем живое артистическое чувство, волновала его, трепала, нервировала, старалась всячески взрыхлить его интеллект, зажечь его, взвинтить, взбудоражить все его существо, добиваясь нервного трепетного, артистического отношения к делу искусства. Присутствовать на ее уроках было огромным наслаждением.

Присутствие итальянских артистов в Тифлисской опере и наше с ними содружеское участие в репертуаре способствовали развитию наших вокальных познаний. Нужды нет, что мы пели на разных языках — они по-итальянски, мы все по-русски, — но в манере, в способах подачи звука возможно было усвоить тот присущий итальянским певцам звуковой шарм, который так пленял нас, заставляя ехать в Италию, чтобы получить хотя бы в малой степени понятие о красоте голосовой стихии. Без этого нельзя быть певцом, по крайней мере той кантиленной музыки, которая богато представлена и в нашем классическом русском репертуаре. Как, например, петь «Руслана», или «Игоря», или «Русалку», не владея голосовой техникой? Это вокальный стиль высокой культуры. Певцам с плохо поставленными голосами за исполнение этих опер браться нельзя. Необходимо учиться искусству хорошо петь, владеть голосовым инструментом, знать, как располагать звуковые краски соответственно звучанию оркестра.

Об операх кантиленного итальянского репертуара говорить не приходится, ибо здесь все построено на голосовых эффектах, сплошь и рядом характера виртуозного; «Севильского цырюльника» итальянцы так пели, что, например, басы могли делать рулады, не уступая колоратурным сопрано, не говорю уже о тенорах и баритонах. Здесь происходили турниры, кто кого перещеголяет эквилибристикой вокального мастерства. Нам, русским певцам, и во сне не снились такие достижения, какими обладали итальянские артисты по части голосовой техники.

И надо же сказать правду, что заезжие в нашу страну итальянские певцы во многом помогали нам, русским, овладевать трудным вокальным искусством. Не каждый учащийся, даже и с прекрасным от природы голосом, мог поехать в Италию хотя бы посмотреть, увидеть воочию колыбель знаменитых итальянских певцов.

Тифлисская опера по субботам давала спектакль преимущественно с итальянцами и назывался почему-то этот спектакль «гала» (gala).

Публику он собирал аристократическую и архибуржуазную. Преобладала военщина с наместником и его штабом во главе. Тут можно было видеть всю «знать» Тифлиса с ее женами и дочерьми, блиставшими парижскими туалетами, увешанными жемчугами, золотом, брильянтами. Грузинские князья, с породистыми лицами, ходили в черкесках с тонко перетянутыми талиями и имели гордо воинственный вид. Когда в «Демоне» на пиру Гудала на сцене танцовали лезгинку, успех был потрясающий. Неистовые крики браво и бис заставляли повторять танец. И танцовали лезгинку прирожденные грузины. В труппе была красавица Орлани, которая плыла по сцене с такой воздушной легкостью и грацией, которым могли позавидовать тогдашние наши балерины. Этот танец был гвоздем спектакля.

От танцовщиц у нас кружилась голова, «в зобу дыхание спирало». Бурная мужская пляска с кинжалом, остро отточенным, почти касающимся лица и глаз, вот-вот на неудачном повороте несущим смертельное ранение или калечение, заставляла зрительный зал затаить дыхание. Публика накалялась до самых высоких градусов.

В наших оперных театрах того времени этот танец получал несколько слащаво сентиментальный характер, там же, наоборот, — в нем страсть кипела огнем, в нем были мужество, красота и сила.

Мне приходилось часто глядеть на уличных танцоров, среди гор, под аккомпанемент зурны и тамбурина. Как лихо, стройно и зажигательно они кружились в своих национальных плясках, вокруг едва переводившей дыхание толпы, которая поголовно была захвачена ритмом танца!

Создавалась целиком картина ритмичных движений массы. Каждый как бы невольно поддавался настроению танца, входил во вкус и жил одной жизнью с музыкой и пляской, принимая в ней активнейшее, живое участие. Нельзя было не восторгаться этим зрелищем, оно захватывало. Пляски перемежались возгласами гортанных голосов, то буйно крикливых, то заглушенных, то, наконец, мертвой тишиной. Слышны были лишь четкие отбивания ног, а в это время мимикой лица танцор выражал трепет волновавших его переживаний.

Тифлисский казенный оперный театр если и не был в художественном отношении творчески значительным, то все же это был театр не заурядно провинциальный. В нем кое-какие достижения имелись, и его музыкальная культура благодаря хорошему подбору талантливых дирижеров во многих случаях отвечала серьезным требованиям музыки. Халтурных спектаклей, наскоро сработанных, там было сравнительно очень мало. Репетировали даже и те оперы, которые неизменно оставались в репертуаре из года в год. Хромала сторона режиссерско-постановочная — как всюду и везде на оперных сценах. Режиссеры показывали выходы и уходы, намечали кое-какой план мизансценирования, но с актером никто и никогда не работал: он был предоставлен самому себе и делал, т. е. играл на сцене, так, как умел, по своему личному вкусу и усмотрению и путем подражания, причем все арии пелись неизменно

на авансцене, певец тянулся в публику с верхней нотой и, щеголяя ее звучностью, ждал аплодисментов. Хорошо поданная верхняя нота определяла успех артиста и сплошь и рядом вызывала требование биса.

Дирижер справлялся у певца, будет ли он бисировать. Бывали бисы, как например, в «Риголетто» «La donna é mobile» («Сердце красавицы») буквально три-четыре раза. «Душка» тенор был щедр и пожинал здесь лавры и успех, особенно у прекрасного пола.

В общем такой оперный театр, с хорошо составленной труппой, разнообразным репертуаром, давал ежедневно спектакли по заведенному шаблону, решительно не преследуя художественных целей, а интересуясь лишь кассой и тем, на какое представление пойдет публика.

Внутри театра, за кулисами и на сцене, царила временами непроходимая скука. Артисты исполняли исправно свою повинность согласно подписанному контракту, в свободное время чаще всего заходили в местные рестораны играть на бильярде или перекидывались игрой в карты по «маленькой». Так проходил сезон, кончавшийся перед великим постом, в последний день масленицы. В конце сезона премьеры труппы получали бенефисы. Это оживляло театр и создавало повышенное настроение. Бенефициант, своего рода «именинник», выбирал для себя оперу, которая давала хороший сбор. По городу расклеивались особые широковещательные афиши, в местных газетах помещались заметки рекламного характера. В театре то и дело мелькали поклонники и поклонницы таланта и всячески рекламировали предстоящий спектакль, где бенефициант выступал «в своей лучшей и коронной роли» и непременно в «последний раз».

А затем, по окончании спектакля, он считал выручку: сколько взял денег за бенефис, и какие получил подарки, и сколько их было счетом. Тут происходил своего рода спорт. Друзья и почитатели прилагали не мало стараний украсить достойно праздник своего любимца.

Особой торжественностью и помпой отличались бенефисы дирижеров и режиссеров, которые угощали публику «новинками», ставили оперы «заново» и обставляли спектакль лучшими силами труппы. Исполнительский ансамбль поднимался до уровня очень хорошего, во всех отношениях слаженного спектакля. Это и был художественный праздник театра, когда нередко наблюдался артистический подъем, увлечение и желание всех работников театра подарить своим личным вниманием бенефицианта, сделать представление не в будничных, повседневных тонах оперного шаблона.

Так, помню, что в бенефис одного из дирижеров была поставлена опера Гумпердинка «Гензель и Гретель». Сказка немецкого композитора была очень хорошо разучена и поставлена в духе незатейливой феерии, она имела успех. В другой бенефис одного из режиссеров дали «Отелло» Верди. Заглавную роль играл итальянский тенор Перетц, с большим голосом, но посредственный актер, дальше оперных приемов ничего не дававший, за какую бы роль он ни брался. Роль Отелло, в которой мне пришлось видеть Таманьо и Н. Н. Фигнера, требует от певца наличия не только хороших голосовых данных, но и, главное, актерского таланта.

Отелло надо играть и играть хорошо, иначе никакого толка не выйдет. Многие оперные тенора думают, что достаточно загримироваться в коричневый цвет, надеть черный парик и костюм, чтобы быть Отелло, забывая о том подчас карикатурном виде, какой на самом деле получается от такого маскарада, где ходульное кривлянье вызывает улыбку и сожаление, не говоря уже о полном калеченьи великолепной героической роли.

Не хочу называть по имени тех артистов, которых мне довелось видеть и слышать в этой роли. Жаль было певца, обидно было за произведение и за театры, что так легкомысленно и бездарно роняют оперу, во всех отношениях заслуживающую огромнейшего внимания. Верди дал здесь дивную темпераментную музыку. Свежесть ее красок, трепет ее мелодий и гармоний волнуют, очаровывают, трогают. Когда роль Отелло находится в руках талантливого певца-актера, она производит глубоко захватывающее, временами потрясающее впечатление на зрителя. Поэтому к постановке таких оперных шедевров следует подходить не иначе, как предварительно задав кардинальный вопрос: а кто исполнители роли Отелло, Яго, Дездемоны? Если их в труппе нет, то оперы ставить не следует. Оперному театру давно настала пора давать спектакли, отвечающие техническим и стилистическим требованиям произведения. К глубокому сожалению, вопрос «кассового» порядка—лишь бы «сорвать сбор» — губил в корне всякие художественные намерения. Немало, таким образом, значительных оперных произведений, небрежно и неряшливо показанных «буфетно-вешальными» антрепренерами, терпели провал. Один из таких антрепренеров, вышедший на арену театральных дельцов после буфетно-лакейской своей практики, выражался не иначе как: «у меня еныть (его поговорка) вчерась «Русалка» здорово торговала, надо ее еще раз пустить в оборот, пущай поторгует». Для него это был ходовой товар, который он пускал в оборот рядом с заезжей садовой кафешантанной этуалью, цирковым номером, канатоходцами, фокусниками и плясунами.

Развлекая «почтеннейшую публику» на всевозможные вкусы, этого рода «антрепренеры» заботились только о выручке и о приумножении своего капитала.

Какие же художественные требования возможно было здесь предъявлять?

Смешение на сцене разных стилей в декоративной обстановке опер было обычным делом. Декорации, бутафория, костюмы давались «подбором» из имеющегося в театре имущества.

В «Фаусте» декорации были из «Гугенотов»: одни и те же павильоны мелькали в «Онегине», «Травиате», «Пиковой даме» с некоторыми поправочками в виде пристановок, «заново» сделанных местными декораторами по своему личному «выбору» и вкусу. Нет нужды, что это было неграмотно и пошло: ведь установка в опере делалась на певца, и если в спектакле появлялась «знаменитость», «кумир», «звезда» — все остальное было не важно. Почтеннейшая публика все это кушала и была довольна, что

А. В. СЕКАР-РОЖАНСКИЙ

«Садко» Н. А. Римского-Корсакова — Садко

Частная опера Мамонтова — 1898 г.

128

«кумир» лишний раз усладил слух, пропев излюбленные арии или рулады на бесчисленные крики «бис» и «браво».

Таково было время. Но к чести этих предпринимателей надо сказать, что всем работникам они аккуратно выплачивали жалованье, и крахи дел были у них единичны. Коммерческая сметка этих «торговых» людей была известна и популярна среди актерствующей братии. Им многое прощалось и их любили за своеобразный талант строить театрально-увеселительное предприятие на буфете и вешалке. На этой сноровке обе стороны — и антрепренер и актер — могли хорошо заработать.

Кто не помнит в Москве Л. В. Щукина, содержателя театра и сада «Эрмитаж»? Случайный выигрыш огромной суммы в лотерею сделал из него, ресторанного лакея, «персону», хозяина, дельца, театральных дел воротилу, которому улыбка счастья подарила видное положение в театральном деле в столице, в Москве.

«У меня, еныть, художники играют!» — гордился и хвастался Щукин, когда Художественный театр заиграл в его театре, впервые поставив «Царя Феодора Иоанновича» с Москвиным. — «Деньги верные платят, еныть, — аккуратно и буфет торгует!»

В Харькове оперу много лет держал антрепренер Картавов, тоже бывший буфетных дел мастер, в Петербурге оперетту—Тумпаков. Всё имена прошлого времени, так или иначе влиявшие на театральный рынок. У них дело было всегда «верное», как говорили актеры, т. е. заработок выплачивался аккуратно, не так, как это сплошь и рядом бывало у «сомнительных» антрепренеров, вроде небезызвестного в своем роде талантливого штукаря и фокусника Любимова. Этот обладал необычайным дарованием без единого гроша в кармане делать какие-то дутые оперные антрепризы, где участвовали и известные оперные артисты.

Любимов ухитрился даже повезти «русскую оперу» в Лондон, с участием знаменитого тогда русского тенора Павла Ивановича Богатырева. Опера успеха не имела и едва вернулась обратно в Россию с помощью посольства. Про ловкие затеи Любимова, про то, как во время скандальных положений, когда нечем было расплатиться с работниками, он проделывал чудеса обмана и надувательства, рассказывали те, кто участвовали в его делах и попадали иногда в тяжелое положение. Очень смешно и талантливо рассказывал заслуженный артист, режиссер Исай Григорьевич Дворищин, как Любимов организовал в Москве антрепризу, в которой не мало было хористов-евреев, не имеющих права жительства в столице, и как эти люди, трепеща и боясь на каждом шагу полицейско-административного ока, работали, получая гроши и не будучи гарантированы ловким аферистом от тогдашней «кутузки», куда сажали без суда и следствия на неопределенный срок. «Оперные товарищества» обычно не могли получить твердой материальной базы и, не успев расцвести, быстро отцветали. Одно время этот институт «товарищества на паях» был, или вернее, казался в актерской среде счастливо найденным выходом, путем, подающим надежду вырваться из антрепренерской кабалы, построив дело на обоюдном доверии. Кое-где в драматических театрах удалось этот

принцип закрепить, но в оперном деле он широкого распространения не получил. Коренные причины тут были — в оплате «гарантированной» суммы коллективам: оркестру, хору, балету, которых в драме нет. Нужно было, следовательно, солистам работать вначале на коллективы, а затем уже делить остаток между собой. В остатке нередко, за вычетом многих расходов, оставалось пустое место, и певцы ничего не получали. Такое положение всегда сигнализировало крах, и крахи эти в оперных товариществах были явлением «хроническим». Поэтому певцы предпочитали работать хотя бы и минимально, но в обеспеченном предприятии, какими, например, были антрепризы, субсидированные городами или меценатами, в роде С. И. Мамонтова и С. И. Зимина в Москве. Здесь, как в казенных театрах, платили полным рублем, за исключением того времени, когда театры не работали, т. е. в большом посту и в летнее время.

X

Московская частная опера С. И. Мамонтова

Мое пребывание в Тифлисской опере не дало мне никаких новых существенных надежд на возможность совершенствования, напротив, — заставляло меня часто вспоминать о «Петербургском товариществе» в зале Кононова и еще более того о Московской частной опере Мамонтова, с которой я перед своим отъездом в Тифлис случайно познакомился, увидя всего один лишь спектакль — «Снегурочку» Н. А. Римского-Корсакова.

Об этом рассказать следует, ибо виденное и слышанное мною в тот вечер не походило на все, что я привык видеть и знать в опере до этого времени.

Существовал в Москве так называемый «Солодовниковский театр» на Большой Дмитровке (ныне Государственный экспериментальный, или Малый оперный). Владелец его — Гаврила Солодовников, миллионер, московский купец, скряга, дисконтер, тип ростовщика-капиталиста, для которого «наживание капитала» всевозможными средствами было очевидно целью земного существования и блаженства.

Владелец огромного пассажа (Солодовниковский пассаж), получавший колоссальный доход с торговых магазинов, он не стеснялся облагать даже мелких торговцев вручную, стоявших у входа на панелях, крупными суммами за право торговли в его владениях: здесь он брал не только деньгами, но и товаром.

Театр он построил точно так же ради «наживы», принимая во внимание центральное его место — рядом с Большим и Малым театрами.

Когда я впервые вошел в этот театр, он поразил меня своей «убогой роскошью», полным отсутствием красоты и уюта. В нем было неприветливо, холодно, и глаз ваш все время искал, где мог бы он наконец почувствовать, увидеть привычные театру краски, архитектуру — то, что настраивает зрителя и сообщает ему, что он пришел именно в театр, а не в баню или на вокзал.

Солодовников предполагал построить какой-нибудь хлебный лабаз для ссыпки гнилого картофеля и капусты, а потом вероятно передумал и решил приспособить этот огромный сарай под театр. Хорошо еще, что этот театр не раз горел, так что «пожар способствовал его украшению». Но уже не на средства Гаврилы Солодовникова этот театр украшался. По странной случайности в этот театр пришел человек из той же купеческой

среды, но уже иной складки, иных взглядов, иной культуры — Савва Иванович Мамонтов, в то время председатель правления, проложивший путь к Архангельску, Ярославской железной дороги, любитель и знаток искусства, культурный меценат, собравший вокруг себя цвет тогдашних передовых художников. Мамонтов, как новый тип предпринимателя, знаменовал собою новое направление в оперно-театральном деле.

Сарайный театр Солодовникова был тотчас же украшен занавесом художника М. А. Врубеля, написанным для театра специально по заказу С. И. Мамонтова.

Михаил Александрович Врубель числился в рядах художников-декадентов. Слово это было тогда ругательным, ибо публика, приходившая в этот театр, при взгляде на занавес Врубеля, говорила: «м-м-да, занавес! Савва Мамонтов полагает, что все дураки и не понимают, что мазня эта «декадентская», — понять невозможно, что тут нарисовано. Он один, Савва Мамонтов, очевидно, только им и любуется, нравится ему этот Врубель!»

Я слышал эти разговоры, сидя в зрительном зале, и тогда еще не знал ни художника Врубеля, ни что такое «декадент». Слово было новое. Занавес мне не понравился по сюжету: рыцарь, играющий на лютне, и слушающие его три девы, сидящие в разных позах. Краски бледны, рисунок угловат, — в общем скучно и тоскливо смотреть на этот занавес. «То ли дело в Большом — колесница с амурами или въезд в Кремль царя Михаила Романова — ясно, понятно, красочно и сочно! Здорово все выписано, как на хороших конфетных коробках». Так думал я вместе с публикой, сидя в этом театре и невежественно критикуя знаменитого художника, которому доставались ругательства от так называемых «знатоков живописи» и от своих же товарищей-художников. На «Снегурочке» зрительный зал был наполовину пуст, и это еще более понижало мое настроение. «Снегурочка», опера Н. А. Римского-Корсакова, несмотря на ее замечательную музыку, на целый ряд прекрасных вокальных номеров, арий, дуэтов, трио, ансамблей, хоровых сцен, считалась в публике оперой «скучной» и сборов не делала. Я полагал, что и в Солодовниковском театре, куда я пришел на спектакль, также не получу от этого представления никакого удовольствия. К тому же оркестр был маловат, хор невелик, среди артистов не было ни одного имени «известного» и «знаменитого». «Напрасно потраченный вечер — скучать в театре, когда нет интереса, захвата, удовольствия, что толку? не уйти ли?» думал я, поддавшись тоскливому настроению. Но вот поднялся занавес, и я увидел и услышал нечто такое, от чего я пришел в особый раж и восторг сверхъестественный. Это было никогда и нигде не виданное еще мною зрелище на оперной сцене — целое для меня откровение.

Перед моими глазами постепенно развертывалась чудесная, ароматная, удивительная весенняя сказка, внушающая необычно нежное чувство русской природы и глубоко поэтизирующая древнеязыческий крестьянский быт, со всеми его вековыми верованиями и поверьями. Нельзя было не поддаться очарованию мифологических образов наивных берендеев

и всякой лесной «нежити», нельзя было оторвать глаз, глядя на прелестную очаровательную Снегурочку, и нельзя было не улыбаться Бермяте, не растрогаться хором нищих слепцов, отлично поющих свои песни. Все было до того поэтично, неожиданно и глубоко трогательно-волнующе, что я был в положительном гипнозе, готовый расплакаться от нахлынувших на меня радостно восторженных чувств. Я наслаждался! Но не голосами певцов, не их нотами, не ариями и руладами, как это бывало раньше, а зрелищем — всем тем действием на сцене, что проходило передо мной, перед моим изумленным взором. Я видел на сцене художественную правду, особенный лес, роскошные палаты Берендея с затейливо расписанными узорчатыми украшениями стен и потолка, богатство красок. Какая-то несказанная радость световых пятен, куда ни взглянешь, подымает и захватывает — чудно, хорошо, необыкновенно! Так проходили картины одна за другой.

Я видел, как присутствовавший на спектакле покойный народный художник Василий Дмитриевич Поленов горячо аплодировал всему, что давало поэтическое зрелище.

Впоследствии я узнал, что Поленов был большим другом Мамонтова и принимал близкое участие в оперных постановках. Я узнал также, что постановка «Снегурочки» была делом рук другого величайшего русского художника Виктора Михайловича Васнецова. Это он, совместно с Саввой Ивановичем Мамонтовым, так обрядил оперу «Снегурочку», что из «скучной», какой она была даже и в Большом театре, где ее исполняли первоклассные артисты, здесь, в непривлекательном сарайном театре, она стала оперой совершенно своеобразно поданной, освещенной и трактованной.

Поэтическое произведение А. Н. Островского, так искренно и глубоко прочувствованное Н. А. Римским-Корсаковым, мастерски вылившееся в звуках его палитры, в холстах, красках и кистях В. М. Васнецова, получило совершенную гармонию, где слова, звуки, краски, все слилось воедино. Воистину художественный праздник!

Как же мне, молодому артисту, делающему оперную карьеру, исключительно основанную на вокальном искусстве, на голосовых постижениях всех его трудностей,—как было не восхищаться чем-то совершенно новым, что виделось впервые в опере.

Незабываемые минуты!

Во мне зашевелилось желание теперь же, сейчас, пойти к Мамонтову, рассказать все, что мною было почувствовано в этом спектакле. Сказать ему, как мы, молодые артисты в опере, бедны знаниями по вопросам искусства сцены, мало развиты, невежественны. Что кроме своего «звучка» нас ничему или очень ограниченно учили, что сами мы неохотно воспринимали что-либо от высокого искусства театра, кроме своей специальной задачи певческой, голосовой.

А, например, кто такой художник Врубель и почему он декадент, почему его ругают, почему, несмотря на эту беззастенчивую брань публичную, находятся люди, хотя бы в лице С. И. Мамонтова, видевшие в этом

художнике проблески не только таланта, но гениальности, почему нам певцам, оперным артистам, все равно и безразлично, есть ли художник Врубель на свете или нет его?—да, почему?.. Все эти, и им подобные, мысли вихрем закружились в моем мозгу и помутили рассудок, столкнувши меня с привычной дороги оперного певца, с заботой о маске, о дыхании, о си бемолях и прочих атрибутах искусства пения, в которых до одури, не я один, а многие из оперных артистов, потонули сверх всякой меры. Здесь я узрел новые перспективы, еще мною не вполне осознанные, но манящие своей красотой, дающие артисту-художнику простор для выявления не только чисто голосовых своих возможностей, но главным образом сценически-актерских.

В таких декорациях, в такой трактовке нельзя было ограничиться только искусством вокального мастерства, нельзя было не играть, не создавать образа и характера. Необходимо было учиться всему этому делу.

«Снегурочку» в Мамонтовской опере играли все, начиная с артистки Е. Я. Цветковой, обаятельной Снегурочки, до Бобыля—артиста Кассилова, Мизгиря — Соколова, Бобылихи — Селюк с таким ансамблем, каким он должен быть в опере, так что получился спектакль, хорошо слаженный во всех отношениях. Эта-то слаженность «игрового» начала и сообщала подъем и захват, пробудившие меня к новой жизни в опере. Немудрено, что только в такой обстановке и мог шлифоваться, оттачивать и совершенствовать свой исключительный дар Шаляпин.

Театр Мамонтовской оперы стоял особняком. У него было свое художественное «лицо» и руководился он крупным человеком, которому задачи искусства были близки и дороги. Кроме всего другого, он был и не «антрепренер», не театральных дел мастер, не присяжный содержатель домов зрелища и увеселений, а меценат, отдававший свои средства на высокие культурные цели и задачи, вполне понимая их огромное воспитательно-образовательное значение.

Понял это я уже значительно позже, когда вступил в этот театр, узнал его и в нем работал совместно и под руководством Саввы Ивановича Мамонтова.

Имея уже подписанный контракт в Тифлисскую оперу и увидя «Снегурочку» в Солодовниковском театре, я заколебался и едва этот контракт не нарушил — так неотразимо было желание скорее работать вот именно на этой, а не на какой другой оперной сцене. Но полученная мною из Тифлиса телеграмма об открытии сезона вернула меня к действительности, и я снова, сидя у рояля, стал добывать верхние теноровые ноты, ля и си бемоли, зная, что на них строится вся моя артистическая будущность; вся соль заключалась в них, а все прочее было едва ли нужно и важно. «Давайте красивые ноты, а на верхах срывайте успех и аплодисменты».

С этим багажом я и ехал в Тифлисский театр, и там не один раз вспоминал Московскую частную оперу и спрашивал режиссера Тифлисской оперы Ивана Егоровича Питоева, почему казенный театр не может делать то, что делает в опере Мамонтов. Питоев отвечал: «Ну, он Мамонтов, меценат, держит театр для своего удовольствия, отчета не отдает в своих

капризах, а разве мы можем это делать? Да нас отдадут под суд, если мы будем ставить спектакли ради художественных целей, а театр будет пустовать».

В Тифлисе, в репертуаре театра были «Паяцы», «Африканка», «Жидовка», «Гугеноты», собиравшие публику, так как в этих операх выступали голосистые оперные певцы. Задачи были разного сорта, и пути расходились коренным образом.

Впоследствии, когда я сам стал понимать курс, взятый Мамонтовым в опере, я убедился, что Питоев не совсем был прав в своих взглядах на оперное дело вообще и Мамонтовскую оперу в частности. Тифлисская опера, имевшая прекрасно оборудованный театр, хорошую труппу, казенную субсидию, могла давать зрителю более того, что она давала. Зависело это, разумеется, от руководящего начала, в котором превалировала сторона музыкально-певческая. Режиссура плелась в хвосте или, вернее, была на последнем плане, ее никто не чувствовал, не осязал; она фигурировала в порядке больше административном, чем художественном. Рутина, косность и безвкусие на каждом шагу сопутствовали оперным постановкам. Имя режиссера, постановщика спектакля, никогда и никем нигде не упоминалось. В афишах печатались имена парикмахеров с париками, бутафоров с бутафорией, машиниста-декоратора с его сценическими эффектами, но о режиссере — что он, кто он, и есть ли он вообще — никто об этом не знал и не спрашивал. Он, конечно, был, но той роли, какую играл в своем театре хотя бы С. И. Мамонтов, так же себя не афишировавший, он играть и не мог.

Бывший директор императорских театров В. А. Теляковский, будучи еще управляющим императорскими Московскими театрами, был очень обеспокоен своим маленьким соседом, который художественно был богаче, интереснее и зажигательнее в своих намерениях, показах и достижениях, чем Большой театр, который утопал в роскоши и богатстве своего мишурного блеска.

Казенные чиновные лица считали театр своим департаментом и потоком канцелярских «входящих» и «исходящих» бумаг захлестывали живое дело театра и искусства.

Из опубликованных воспоминаний В. А. Теляковского мы видим, какой сложной машиной были эти императорские театры и какова была атмосфера, их окружавшая.

А Мамонтов говорил: «театру нужны художники, а не чиновники». С художниками он и вел дело своего театра. Вот эти замечательные имена: В. М. Васнецов, Вас. Дм. Поленов, В. А. Серов, К. А. Коровин, М. А. Врубель, С. В. Малютин.

Какой театр того времени мог иметь такую группу выдающихся корифеев искусства? Не было ничего подобного ни в драме, ни в опере, включая сюда и императорскую сцену.

Названная группа знаменитых художников не ограничивалась лишь писанием декоративных полотен, а была органически спаяна с задачами театра и, в особенности, с его главой С. И. Мамонтовым.

Вернувшись в Москву после тифлисского сезона, я сейчас же стал искать возможности поступить в частную Мамонтовскую оперу, где уже имя Шаляпина склонялось на все лады. Москва обрела «нового кумира», и о нем в театральных сферах говорили, как говорили о знаменитой артистке Малого театра Марии Николаевне Ермоловой, о гениальном пианисте Николае Григорьевиче Рубинштейне и т. д.

Когда я вернулся из Тифлиса в Москву, мне пришлось не сразу послушать и посмотреть Шаляпина в спектаклях и личное знакомство мое с ним состоялось в Большом Московском трактире, в Охотном ряду.

В трактирах шла деловая сутолока, играла машина из «Трубадура» и попури из разных других опер. Наряду с отдыхом, за едой совершались крупные дела, решались чуть ли не государственные вопросы. Актерская братия любила и жаловала трактиры издавна. В великом посту, когда актеры съезжались в «Белокаменную», трактиры в Охотном ряду были полны до отказа «бритыми» людьми; Незнамовы и Счастливцевы попадались на каждом шагу. Излюбленным местом, где актерская братия сиживала с утра и до глубокой ночи, был маленький ресторан Вильде, помещавшийся за Большим театром. Там, в чаду табачного дыма, актер переживал свои триумфы. Шум и гам стояли невообразимые. Меня, как приезжего в Москву с Кавказа, друзья потащили в «Большой Московский» и мы все ожидали прихода Шаляпина.

«А вот и сам Федор»,—сказал кто-то из сидящих с нами. К нам подходил, улыбаясь во всю ширь чисто русского лица, огромного роста, белокурый, бритый, с несколько развязной походкой, с осанкой «доброго молодца», тот, кому Москва открыла свои объятья, кто покорил ее сердце и кого сейчас она произвела в свои «любимцы».

Ничего «актерского» во внешности Шаляпина я не заметил, не заметил также и какой-нибудь редкой особенности, говорившей о том, что это «знаменитый артист». Но при его появлении в общем зале пошел шопоток: «смотрите, Шаляпин». Все взоры обратились к нему. Было ясно, что это «новосозданный кумир москвичей».

Очень скоро я получил от Саввы Ивановича Мамонтова приглашение зайти к нему. Жил он в собственном доме на Садовой, против Спасских казарм. Меня ввели в комнату, где я не приметил роскоши обстановки. Пришлось подождать. У него происходило важное заседание с инженерами по постройке Архангельской железной дороги, которая по времени подходила к концу. Я подумал, что визит мой выходит неудачным и не зайти ли в другой раз. Внезапно из маленькой двери, скрытой в стене, меня окликнул голос с легкой хрипотцой и кашлем астматического удушья: «Пожалуйте сюда». Я обернулся и стал лицом к лицу с Саввой Ивановичем Мамонтовым, которого я видел раньше несколько раз и даже в Италии, в Милане, где он интересовался молодыми русскими и итальянскими певцами.

Он рекомендовался: «Мамонтов. Пойдемте, поговорим». Несмотря на его солидный возраст, все его движения, походка, манера говорить — все выражало огромную энергию и деловитость. Говорить пришлось не-

Ф. И. ШАЛЯПИН

«Юдифь» В. Серова

Олоферн

Мариинский театр — 1912 г.

долго. С. И. Мамонтов любил быстро и энергично действовать. Он задал мне несколько вопросов: где я работал минувший сезон, был ли я в театре частной оперы, что там видел, и слышал ли Шаляпина? Ясно помню, как его большие и выразительные голубые глаза внимательно и остро ощупывали — вернее прощупывали — меня, пытаясь заглянуть несколько дальше, глубже в душу артиста, в его человеческое «я». Они ясно мне говорили: «я хочу знать, кто ты на самом-то деле и можешь ли соответствовать тем моим театральным намерениям, которые в данную минуту меня интересуют».

Вероятно, все во мне говорило о том, что, во-первых, я счастлив и рад поступить работать в частную оперу, что я только и мечтаю о том, чтобы быть под руководством такого знаменитого человека, как он, и что Шаляпина я еще не слыхал, но что он «дружески мне обещал говорить вами».—«Да, да, вы будете моим в опере помощником. Поезжайте к К. С. Винтер (его уполномоченная по дирекции театра),—она с вами подпишет условие и зайдите к С. Н. Кругликову (вышеупомянутый музыкальный критик, бывший в театре консультантом по музыкальной части):— он вас познакомит с подробностями репертуара и пр. До свидания, меня ждут». Он пожал мне руку и так же быстро исчез в стену, оставив меня одного в каком-то состоянии растерянности, в чаду мыслей и чувств непонятных, неясных, путанных.

«Вот те и на: помощником его, Мамонтова, по частной опере?! Вероятно я не так понял или ошибся. Что-то тут не так! Я ослышался, спутал, не вникнул. В этом во всем надо разобраться».

Все было до такой степени для меня ново, неожиданно, невероятно и странно, что казалось диковиной. Антрепренеры всегда при ангажементе говорят о гонораре, о том, что такую-то партию будет петь такой-то, а вы ее петь не будете, что бенефиса нет, а полубенефис возможен, если и т. д. и т. п. Актерская братия разговоры сводила на самую существенную тему: «сколько будешь получать жалованья».

С Мамонтовым все было по-иному. Разговор мой с ним походил на то, как если бы к учителю пришел ученик на экзамен ради поступления в школу. Учителю ученик понравился, и его в школу приняли.

Так оно в сущности и было на самом деле.

Вскоре Савва Иванович, при ближайшем с ним общении, когда я еще неточно и невполне уразумел свои обязанности в опере, говорил мне следующее: «Мне претит оперная рутина (его буквальные слова). Все эти кривлянья певцов на сцене никуда не годятся. На оперной сцене отсутствует художественность; нет не только красоты, нет часто и смысла в постановках; все свелось к дешевым эффектам, а у певцов—к лишним хлопкам и бисам. Вот с этим я решил вступить в борьбу». И дальше: «У меня в театре вы увидите замечательных художников, а большой мой друг, Василий Дмитриевич Поленов, покажет нам скоро «Орфея» Глюка, даст декорации и осветит нам ту классическую эпоху, в которой он большой знаток и мастер. Надо просить его прочесть нам лекцию по этому отделу искусства; он охотно это сделает, принесет нам все материалы и все нам

объяснит, расскажет и покажет. Участвующие и режиссеры должны собраться, и мы получим правильное представление о нашей художественной задаче. Увидите, какая это интересная и увлекательная работа».

С. И. Мамонтов в опере Глюка желал показать красоту строго-классического искусства на сцене. Откровенно признаюсь, что такие речи я слышал в первый раз. Это была для меня какая-то совершенно иная грамота, о которой мы, оперная молодежь, никакого понятия и не имели.

Каждый, даже из артистов, делающих «хорошую карьеру», полагал, что если, например, ему удалось пробиссировать несколько раз верхние теноровые «до», или популярную арию, что если ему подали лавровый венок и два букета цветов, то тем самым он уже артист высокой марки, и что он в «карьере» и ему остается одно — повышать свой гонорар, ездить по гастролям, брать бенефисы с адресами и подарками и проситься на «императорскую», где служба привилегированная, не чета частной и провинциальным, деньги верные на круглый год, и пенсия обеспечена за выслугой лет, а в довершение всего визитная карточка и на ней что-то написано: «артист императорских театров». Это уже марка, фасон, двери всюду открыты. Персона!

Вот какою представлялась дорога, по которой шло не одно поколение артистов, и я в их числе.

Исключения, разумеется, были, но не о них речь. Я говорю о массе даровитых и талантливых людей, утонувших в трясине затхлой атмосферы театрального убожества и мещанства.

Лично для меня после такой мамонтовской речи не осталось сомнения, что я пришел в театр, где, кроме чисто певческих задач, учат чему-то другому; есть здесь замечательные «художники», которые не только пишут декорации, но и разговаривают о чем-то с артистами-певцами, что-то им рассказывают и показывают, ими руководят. Это было самое ценное, важное и необходимое.

До сих пор мы, оперные певцы, знали капельмейстера, музыкальных репетиторов, проходивших с нами музыку произведений, знали режиссеров-сценариусов, показывающих мизансцены, но о режиссере-художнике ничего не слыхали, и их я не видел ни в одном театре.

С. И. Мамонтов начал определенно: «У меня в театре художники». И это было так в действительности. Каким же образом я, юный певец, очутился вдруг нежданно-негаданно в роли помощника С. И. Мамонтова, как вступил в режиссерские и художественные задачи по театру?

Простой случай сыграл здесь огромную роль, поставив меня, что называется, на капитанском мостике корабля матросом, где я, как жадный индус, глотал те знания об искусстве театра оперы, о которых до этого времени я не имел ни малейшего понятия.

П. И. Мельников, сын известного баритона Ивана Александровича Мельникова, а впоследствии режиссер Московского Большого и Петербургского Мариинского театров был главным режиссером оперы. Так он назывался, а на самом деле являлся помощником С. И. Мамонтова и, по

молодости лет своих, так же учился этому режиссерскому искусству, как ему учился после него и я. Женившись на талантливой артистке В. А. Эберлэ, Мельников уехал в Париж. «Петруша», как величали Мельникова, считался большим приятелем Шаляпина и художника К. А. Коровина. Мои дружеские отношения с Мельниковым и Эберлэ послужили для Саввы Ивановича рекомендацией, и после отъезда Мельникова я преемственно, просто и легко занял его пост режиссера частной оперы.

Для меня на первых порах дело это было столь же трудное, как и незнакомое.

Меня выручала моя любовь к театру, в котором я проводил все время, привыкая и изучая его сложный механизм. По мере моего ближайшего знакомства с С. И. Мамонтовым, я видел на ряду с исключительными его художественными достоинствами и большие недостатки, наносящие вред делу.

Видели это и все другие, так или иначе призванные руководить театром.

Театру частной оперы Мамонтов отдавал все свободное время от всех своих многочисленных дел. Ему свойственно было в одно и то же время соединять, казалось, несоединимое, — вести заседание по управлению железной дорогой, а рядом, выскочив «на минутку» в соседнюю комнату, показывать молодому певцу итальянскую певческую маску, как ставить звук à la Мазини или Котони. Тут же, проиграв на рояле куски только что полученного нового клавира из-за границы, — зарядить художника на новую декорационную работу по постановке оперы, дать известной поэтессе сделать перевод новой оперы, — поправить свою лепку бюста известного артиста и вскоре же выехать по железной дороге на открытие железнодорожного моста, а оттуда телеграфировать: «назначьте репетицию у меня в доме — перевел «Богему». Эта опера впервые была дана в России в частной опере С. И. Мамонтова и в его переводе.

Мамонтовское увлечение театром котировалось в Москве как своего рода самодурство: «денег некуда девать, вот и балуется!»

На самом же деле здесь была органическая потребность, жажда, сознательное желание зараженного артистизмом человека, которому было близко и дорого «искусство», помочь оперному театру найти иной путь, не сходный с обычным театром.

Мамонтов привлекал к себе все молодое и более или менее даровитое, будь он художник живописи, композитор, певец, или балерина. Он сумел «угадать» Федора Ивановича Шаляпина и показать его во всю ширь его огромного дарования.

Дирекция императорских театров проглядела Шаляпина и с легким сердцем, получив за него неустойку, отпустила его в какую-то никому неведомую «частную оперу», каких на Руси было не мало. «Пускай себе идет, таких нам не жаль!» И Шаляпин ушел с «императорской» сцены даже не без удовольствия: «петь не давали», вспоминает он, «не жаловали».

Впоследствии, в оперу Мамонтова был приглашен Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов. Он высоко поднял музыкальный тонус испол-

нения, улучшил оркестровую и хоровую часть и широко, богато развернул репертуар «русских опер», лежавших на пыльных библиотечных полках забытыми и похороненными *.

«Русская опера» проходила свой долгий путь на оперной сцене недостаточно понятая и оцененная современниками.

Нужно было чтобы народился оперный театр, который мог бы взяться за это дело и несмотря ни на что, на холодность и инертность публики, на равнодушное, а иногда и враждебное отношение со стороны артистов, привыкших распевать арии, брать высокие, громогласные ноты; несмотря на полное отсутствие первое время сборов, несмотря на все это, театр Мамонтовской оперы настойчиво и упорно проводил сознательно взятую им линию и показал на сцене совершенно исключительный репертуар, включив в него ряд опер, не виданных Москвой, не показанных и в России.

В то время, когда я вступил в труппу частной оперы, ответственным капельмейстером в ней был итальянский дирижер Михаил Антонович Эспозито, хороший музыкант, горячо любивший русскую музыку. Хормейстером был небезызвестный в опере Кавалини, знаток хорового дела, требовательный и серьезный работник, умевший с небольшим по количеству коллективом хора добиваться отличных результатов в операх, исключительно хоровых, как «Хованщина», «Садко», «Князь Игорь», «Царь Салтан», «Снегурочка».

Музыкальную сторону возглавлял известный музыкальный критик и профессор Филармонии Семен Николаевич Кругликов.

Как раз к открытию сезона С. Н. Кругликов получил извещение от Н. А. Римского-Корсакова, что нотный материал только что им оконченной оперы «Садко» выслан в Москву.

Театр с нетерпением ждал этого подарка от любимого композитора, предварительно показав его «Снегурочку» и «Псковитянку». Эта опера с участием Шаляпина делала полные сборы, и въезд во Псков, в третьей картине, вызывал целую бурю оваций и аплодисментов.

Роль Грозного в исполнении Шаляпина — величайшая победа «искусства актера». В ней нет ни арий, ни показных моментов искусства «вокального». Здесь образ, характер, тип — и Ф. И. Шаляпин дал этот образ «царя Ивана» в рисунке и мазках огромного художника.

Декорации к опере были написаны К. А. Коровиным. С переходом Шаляпина на сцену Московского Большого театра «Псковитянка» снова ожила, благодаря его же в ней участию и в новых декорациях А. Я. Головина.

Петербургский Мариинский театр постановку эту повторил, и опера дожила до дней революции, где в роли Грозного пробуют уже свои силы другие артисты.

За «Псковитянкой» — появился «Садко».

---

* Мамонтовской опере уделено значительное место в мемуарах М. М. Ипполитова-Иванова: «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» (Муз. из., М., 1934).

Опера «Садко» совершила также длинный путь, прежде чем появилась на сцене «императорских» театров.

Мы, артисты, работавшие в театре Мамонтова, с гордостью отметили, что Николай Андреевич Римский-Корсаков, несмотря на желание петербургской дирекции получить для себя «Садко», предпочел отдать ее в театр Мамонтова. Это было для того времени явлением необычайным. На первое ознакомление с музыкой «Садко» собралась вся труппа, среди которой присутствовали: Н. Д. Кашкин, Н. Р. Кочетов (муз. критик); художники: К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель. Приехавшего с первым клавираусцугом «Садко» С. Н. Кругликова встретили криками ура. Восторженная овация композитору длилась несколько минут. Кто-то сел за рояль и заиграл «славу» Римскому-Корсакову, это было незабываемое впечатление артистического подъема и ликования.

А. В. Секар-Рожанский запел партию Садко сочным красивым тенором, с листа читая ноты. Партия эта как нельзя лучше подходила к его исключительным голосовым данным. «Кабы была у меня золота казна, кабы была дружинушка хоробрая» — несутся мощные теноровые ноты Секара.— «И прошел по великим рекам я, по синему морю далекому!» — окончил певец на высоких нотах заключительные слова гусляра-Садко, очаровав всех присутствующих.

«У Секара будет отличная партия», обмолвился кто-то из товарищей. — «Ему везет, — только не выворачивай слова наизнанку». Секар-Рожанский нередко перевирал слова, и ему иногда чуть что не в каждую кулису ставили по суфлеру.

Подошли к Торжищу — песни иноземных гостей. Ф. И. Шаляпин запел «Варяжского гостя». Он кует слова: «Мечи булатны, стрелы остры у Варягов, наносят смерть они без промаха врагу». Его глаза загорелись: он уже не Шаляпин, а чудом, на глазах, в мгновенье перелетевший в стихию бурь и страстей Варяг. С подъемом и огромной силой темперамента, с необыкновенной выразительностью произносит: «Отважны люди стран полночных, велик их бог Один — угрюмо море!»

Царевну напевает Н. И. Забела-Врубель, артистка, которую очень ценил Н. А. Римский-Корсаков за тонкую музыкальность, почти инструментальную передачу партий, за ее хрупкую, деликатную артистическую природу, так гармонично отвечавшую орнаментально-изысканным женским партиям в операх Римского-Корсакова, которые она передавала с утонченным искусством чуткого художника.

Кто слышал и видел ее в «Сказке о царе Салтане» — Царевне-Лебеде и в роли Марфы в «Царской невесте», тот не забудет трогательной обаятельной передачи этих ролей Н. И. Забелой-Врубель.

По распределению ролей, нашедших в труппе выдающихся исполнителей, по всей музыкальной фактуре «Садко», дающей богатейший материал оркестру и хору, декоративно-постановочная часть могла предсказать выдающийся успех спектакля.

Константин Коровин, страстный любитель пения, под впечатлением прослушанной музыки, в передаче Шаляпина, Секара, Забелы, загорелся

и сейчас же высказывает мысли о том, какие будут декорации Торжища, Подводного царства, кораблей, рыб морских, разных чудовищ. Все слушают художника, которому открывается огромный простор для претворения его богатой фантазии в действительность. Молчаливый Серов говорит Коровину: «Костя, ты морскому-то царю сделай отвислый животик, ведь он, подлец, рыбу жрет, смешно будет!»

М. А. Врубель набрасывает вариант для костюма Надежде Ивановне Забеле, своей жене; С. И. Мамонтов задает вопрос: «у автора здесь в клавире написано: «ручейки зеленые и речки светловодные», — сестры Царевны Волховы, как поет хор. Как же их показать на сцене? Завтра выезжаю в Петербург, увижусь с Корсаковым и обо всем с ним переговорю». А художник Коровин не унимается и со свойственным ему юмором и увлечением живописно, мастерски рассказывает о картинах, которые он, как бы, вот сейчас, сию минуту видит уже перед своими глазами. Обращаясь к окружающим, он продолжает: «Вы понимаете, тут эти настоятели, они ведь дурачье, в них есть эта баранья тупость, мы их оденем как наших городских голов, важные их степенства, купцы, обиралы, — торгуют». Мамонтов, смеясь, подсказывает: «один, с рыжей бороденкой, севрюгой торгует, а другой, с брюхом, все молится, вздыхает и свечки в церквах ставит, очень верующий. О, господи! Помилуй и спаси нас грешных!» Общий смех — настоятели картинны.

А Коровин курит папироску, глазки у него прищурены; он не унимается: «вы понимаете, до чего глупо-то: идут на спор с Садко, рукавицы снимают важно, медленно, спесиво с прохладцей, — важный спор. А Садко-то, закинул — и готово, поймал рыбу золотую!» Коровин, заядлый рыболов, говорит про это дело смачно, как охотник, страстный любитель: «Рыба-то хвостом машет, играет в руках-то, живая. Вот те чорт! А потом закинул — золото! Оно горит, а купцы-то дурачье, ха, ха, ха, — и не знают, что случилось, и стоят дураками! Правда ловко это сделано, а? До чего же глупо, понимаете, а Садко-то и поплыл... «Высота, высота поднебесная, глубота океан-моря». Как написано-то у Римского, — вот это опера!..» Коровин в восторге от произведения.

Несколько своеобразная атмосфера, отличная от других театров, где закулисные дрязги, мелкое интриганство, зависть, злоба отравляют и опошляют существо театра, в стенах Мамонтовской оперы как-то окрашивалась веянием искусства, о задачах которого вам то и дело напоминали люди больших дарований, приносившие сюда свой ум, знания, опыт и главное артистизм, живой интерес и любовь к делу. Это было дорого, и в этом был залог успешной работы театра. Пошлость и мещанство, обывательщина и узкая цеховщина незаметно исчезали.

Бодрая жизнедеятельность сцены частной оперы, развертывая богатый репертуар, питала всю труппу большой, разнообразной, захватывающей работой. Скучающих и ничего не делающих, или мало занятых в труппе не было; кругом — в репетиционных залах, в фойе и на сцене — шла нервная, напряженная и волнующая жизнь...

Каждый из артистов, от большого Ф. И. Шаляпина и до маленького, начинающего, рвался в бой, ждал, где и как проявит он свои способности, которых никто не стеснял, а, наоборот, поддерживал и поощрял. Это была настоящая школа, школа на производстве. Польза для молодежи была очевидная. Молодых сил, способных и с хорошими голосами, было с излишком. В то время еще не слышно было ни о каких студиях. Народились они значительно уже позднее и то в театрах драматических. Оперному молодому певцу совершенствоваться, учиться сцене, развиваться, накоплять знания, опыт — было негде. Он самостоятельно должен был где-то что-то искать, если у него было на то желание, способности и возможности. Нередко он это и делал с опаской и риском утратить, разбазарить то, что отпущено ему природой.

На себе самом я испытал роль наших оперных театров того времени в деле воспитания актера, когда певец хорошо не знал, кого он поет и играет в опере. И немудрено, что на вопрос, заданный одному артисту, исполнителю роли Онегина, «кто такой Гименей?», он отвечал: «садовник у Лариных!»

Удивляться тут нечему, ибо, в общем, оперная актерская среда была в большинстве своем невежественна; это подтвердят и мои старые товарищи, которым пришлось, как и мне, видеть провинциальные театры и разного рода «оперные товарищества на марках». А что давали певцам нашим консерватория и музыкальные училища? Певцов, «свободных художников» было ограниченное количество; масса же училась по «специальности» и кроме «закрытых», «открытых», «нот в маску», «без маски» она почти ничего не знала и ничем не интересовалась.

А кто такие были режиссеры, руководители оперной сцены? Нередко отставные хористы, в лучшем случае оперные артисты, случайно переменившие свою певческую карьеру, за потерей голоса, на режиссуру.

Поэтому Мамонтовская опера явилась счастливым для нас исключением, так как там мы воспитывались под руководством крупных художников и музыкантов с С. И. Мамонтовым во главе.

С. И. Мамонтов подталкивал, подбивал, иногда репетировал какую-нибудь трудную мизансцену, как говорится, до седьмого пота и приговаривал: «вот это хорошо — позанимались!» «Богема», например, им разученная с артистами, шла на диво концертно, с ансамблем первоклассного исполнения.

Вспоминаю любопытный эпизод в «Псковитянке», в сцене «Веча». Оперная хоровая масса всегда была к задачам сцены инертна. С. И. Мамонтов на одной из репетиций потребовал: «повернуть толпу так, чтобы она слушала и смотрела на гонца, а затем на Тучу». Части хора приходилось стоять спиной к дирижеру. «Позвольте, а как же они будут петь, не видя палочки капельмейстера? — слышатся реплики музыкантов. «Прошу всех повернуться спинами к рампе», — продолжает Мамонтов. Кто-то в кулисе громко говорит: «Ну, Савва рехнулся: ему уже в опере не надо петь, ему и дирижер мешает!» Хормейстер, итальянец Кавалини, раздражен, взволнован, недоволен: «Хор не будет звучать! Вступленья

будут сбивчивы, пойдет вранье! Ах эти капризы Мамонтова, все это «глюпости». Кое-кто в хоре примыкает к протесту: «напутаем, наврем. — И, что это ему лезет блажь в голову непременно все испортить, спутать, наерундить. Мы привыкли петь, хорошо видя дирижера, на затылке глаз нет!» Хор не сочувствует желаниям Мамонтова и лениво, нехотя, их исполняет.

А тот упрямится и твердит свое: «Мне нужна толпа, движение в народе, стихия, а не хор певчих; довольно статуарности, надо добиться и сделать сцену реальной, живой, выразительной!» Делать нечего, стали добиваться, да и в хоре нашлись настоящие артисты, охотно играющие, способные, талантливые — и масса зашевелилась, зажглась искрой увлечения, подъема, встревожилась. То, что нужно было режиссеру для данной сцены, вышло, получилось. В результате многие начали понимать, что в этом залог успеха спектакля. Хор постепенно втягивается в действие, и число желающих «играть» увеличивается с каждой «новой» постановкой. В отдельные хоровые куски некоторых опер вводилась группа молодых артистов, что увеличивало в массе хора звучность и разнообразило сценическое действие. Попадались характерные гримы, фигуры, типы — толпа стала разнообразной и живописной.

Постановка новой, нигде еще не дававшейся, оперы «Садко» для театра частной оперы представляла большие трудности. Сцена театра была небольшой и плохо оборудованной. Машинист, Григорий Васильевич, талантливый, с выдумкой, горячий и энергичный работник из народа, без выучки доходивший своим умом до разрешения сложных хитростей декоративно-машинной техники, старался не ударить в грязь лицом. «Как же дело будет с кораблем, с подводным царством?» задавали ему вопросы. «А ничего, корабль поплывет, подводное дадим не хуже Большого; не мешайте только работать, покажу в свое время», был его ответ любопытным и скептикам.

Вернувшись из Петербурга, С. И. Мамонтов рассказывает: «Виделся с Н. А. Римским-Корсаковым, очень интересуется частной оперой, желал бы приехать на генеральную репетицию, расспрашивал подробно, как разошлись роли, кто дирижер, опасается, что хор, может быть, маловат, да и оркестр тоже для такой большой оперы. Что-то уж опять сочиняет, не говорит что».

«Ну, а как и что ответил Николай Андреевич относительно ручейков и речек светловодных?» задают вопрос Мамонтову. — «Ответил — что Н. А. задумался немного и сказал: «а право я не знаю, как это сделать. У вас есть художники, это уж их дело, а я что ж, музыкант!» и дальше: «Вот у вас там, говорят, Шаляпин спел Грозного, и его мне очень хвалят!»

Н. А. Римский-Корсаков увидел Шаляпина уже значительно позднее, в Петербурге, когда туда в первый раз приехала великим постом частная опера и давала свои спектакли в старом большом зале Консерватории.

Срок постановки «Садко» намечался к рождественским праздникам. Хоровой материал задерживался в печати, а между тем хору как раз

выпадала работа исключительно большая. У всех нервы были напряжены до последней степени: «А вдруг что-нибудь да не выйдет или выйдет плохо» — волновались. Работа кипела во всех углах и закоулках театра.

Надо было успеть со спектаклем до начала рождественских праздников, когда театр давал уже по два спектакля — утром и вечером — и когда репетировать было невозможно. Шли с подготовкой «Садко» форсированно. Художник К. А Коровин с товарищем своим художником С. В. Малютиным и с другими помощниками налаживали декоративно-техническую часть. В подводное царство спустилось страшное глазастое чудище; оно качалось и вращало глазами, распуская огромные плавники, дно было затянуто морскими водорослями, в пролетах светились морские звезды и проплывали через сцену затейливые рыбы и разнообразные морские обитатели причудливых форм и красок; освещенное морское дно казалось волшебным царством, где на самом деле Садко повенчается с Царевной-Волховой, — так верилось, ибо картина зачаровывала. Не менее колоритным и красочным зрелищем получилось «Торжище» с расписными, резьбой украшенными, кораблями. Красавец «Сокол-Корабль», готовый к отплытию с Садко и его «дружиной хороброю» в чужие страны, давал яркий, солнечный, красочный аккорд, и сказка выливалась в необыкновенные, мажорные, радостные настроения.

Пока мы готовим русскую оперу «Садко», в театре в это время гастролируют заезжие иностранные знаменитости.

Например, Мария Ван-Занд. Кто же может забыть эту очаровательную исполнительницу Лакмэ в опере Делиба! Композитор для нее и написал эту оперу. Ее грациозный талант, чарующего, нежного тембра голос, школа, обаятельная внешность, комплекс всех ее артистических данных покоряли видевших и слышавших эту певицу. Миньона в опере Тома, Маргарита в «Фаусте», Джульетта в опере «Ромео и Джульетта» — все эти роли она исполняла с редким совершенством законченного мастерства. Ее гастроли проходили при переполненном публикой зрительном зале и имели выдающийся успех. За выход она получала по тем временам баснословный гонорар — две тысячи рублей. Спектакль «Лакмэ» с участием Ван-Занд и Шаляпина в роли Нилаканты — это своего рода явление неповторимое на оперной сцене. Оно вспоминается как заманчивое сновиденье, отлетевшее навсегда и никем не зафиксированное. Лишь слабая память современника воскрешает эти, никогда не забываемые, часы, проведенные в театре частной оперы, полные высокого исполнительского мастерства!

Другой гастролер, французский баритон Жюль Девойод, обладал драматическим баритоном поражающей силы и звучности, ровным во всех регистрах, от крайних басовых низов до верхнего ля бемоля, отличной французской школы. Девойод был крупным актером чисто французского жанра, с пафосом и аффектацией. В моментах сильно драматических, в любимой им роли Риголетто он играл сцену несчастного шута в третьем акте так ярко и выразительно, что потрясал зрительный зал. Успех его тут настолько был велик, что он повторял всю сцену во второй раз.

Роль Риголетто была отделана им до мельчайших деталей, и проводилась она с колоссальным артистическим подъемом.

После него мне не удавалось уже видеть артиста, который бы так же выразительно, художественно и цельно сыграл эту роль. Девойода и смерть подарила своей гримасой в тот момент, когда он играл Риголетто в театре Эрмитаж, во время своих гастролей. Он умер на сцене в конце 2-го акта, от разрыва сердца.

С. И. Мамонтов очень ценил Жюля Девойода за его, как он говорил, «благородное и возвышенное» отношение к искусству. Девойод искренно полюбил Россию, гастролируя по многим городам ее с громадным успехом. Чуть что не вся баритонная компания частной оперы пользовалась его советами по части «звука». Если в театре в репетиционное время раздавалось «мычанье», как это проделывают коровы, гуляя в стаде, это означало, что Девойод дает урок пения своим молодым коллегам. Подойдя к нему, можно было ощупать несколько раз его диафрагму, посмотреть его горло, язык, маленький язычок, — он говорил voilà (вот) и охотно показывал и раскрывал певцам эти «египетские тайны» постановки правильного звука.

С. И. Мамонтов мечтал впоследствии устроить «оперный класс» и намечал Девойода руководителем как прекрасного вокалиста, великолепно понимающего певческую, звуковую технику. Надеждам, за скоропостижной смертью знаменитого артиста, не суждено было осуществиться.

Всей молодежи С. И. Мамонтов говорил: «слушайте этих замечательных певцов, учитесь и смотрите, каково их отношение к задачам искусства». И, разумеется, гастроли такого рода оставляли огромный след в наших молодых актерских сердцах.

Но вспоминается весьма интересный спектакль, в котором французский знаменитый артист значительно вдруг потускнел и поблек, не выдержав сравнения с Ф. И. Шаляпиным.

Давалась опера «Фауст». Ж. Девойод пел Валентина, Шаляпин — Мефистофеля. Театр битком набитый, стоят в проходах, в ложах давка, настроение приподнятое, взвинчены нервы и у актеров. Своего рода благородный турнир — кто кого. В театре говорок: «Савва Мамонтов любитель преподнести публике сюрприз, поди Федор-то шибко волнуется, посмотреть любопытно, кто одержит победу». В тот памятный спектакль Ф. И. Шаляпин превзошел себя, был на редкость в голосе, в ударе, некоторые номера покрывались бурной овацией, успех ошеломляющий. Французский артист проводил свою роль как всегда горячо, уверенно, эффектно. Выделял свои выгодные моменты, даже не брезгая натуралистическими приемами — до того, что когда он, раненый на дуэли, падает, то через расстегнутый колет виднелась залитая кровью рубашка. Этот «кровавый натурализм» им был показан нам впервые.

Успех, конечно, имел и Девойод, но перевес оказался целиком у Шаляпина.

Здесь наглядно были перед нашими глазами продемонстрированы две различные манеры «оперной игры». Французский певец был на

эффектной позе, на темпераментной, но строго рассчитанной пластике французской школы. Пафос и аффектация, подчеркнутость мастерства ни на минуту не покидали артиста, он весь был нашпигован виртуозным актерским темпераментом, которым щеголяли и наши прославленные тогда артисты, вроде, например, Б. Б. Корсова. Шаляпин давал как раз совершенно противоположное: характер, силу и выразительность, выдержку, скупость движений и поз. Мамонтов потом говорил: «Да, эта французская игра была хороша до тех пор, пока не пришел и не стал рядом талант «милостью божьей». Шаляпин ничего не делает на сцене, стоит спокойно, но посмотрите на его лицо, на его скупые движения: сколько в них выразительности, правды; а француз всю роль проплясал на ходулях, на шарнирах; старается, напряжение огромное, играет во всю мочь, а не трогает, не волнует, не убеждает».

Нужно сказать, что актерская техника у Жюля Девойода была все же первоклассная: все мы, артисты, восторгались его гибкостью, ловкостью и виртуозностью техники, с какой он тогда, будучи уже в зрелом возрасте, проводил свои роли.

Видна была солидная французская школа, работа, тренировка над ролью. По-своему, это было артистически законченно и превосходно сделано.

Прекрасный французский артист за тот прием, который он встретил в России, как он говорил сам, выучил роль Олоферна в «Юдифи» и несколько спектаклей спел в частной опере с большим успехом, главным образом, поражая мощностью и силой своего исключительного, богатейшего голоса.

Кстати сказать здесь, что С. И. Мамонтов и раньше устраивал ряд великопостных сезонов «итальянской оперы». По своему составу и подбору выдающихся артистических сил она была исключительной. Имена Анджело Мазини, Броджи, братьев д'Андраде, Таманьо, Котоньи, Арнольдсон, Дюран — все это звезды тогдашнего оперного небосклона.

Помню, как Мамонтов соединил трех теноров в одном сезоне: Мазини, Таманьо и Н. Н. Фигнера. Чета Фигнеров, Николай Николаевич и Медея Ивановна, пели как заправские итальянцы, в своем мастерстве не уступая иностранным коллегам. И все-таки Мазини, по своим удивительным голосовым качествам, стоял вне сравнений. Его mezzo voce, piano, pianissimo были таковы, что, например, арии из «Фаворитки», или «Искателей жемчуга», собирали специально в зрительный зал любителей и знатоков пения, являвшихся послушать редчайшее, «единственное в своем роде» исполнение, где певец буквально поражал своим высоким умением художественной передачи и восхищал особенностями своего чарующего голоса.

Зрительный зал буквально, казалось, переставал дышать, когда артист замирал на бесконечном дыхании, оканчивая свои финальные фразы. Потом начиналось в публике «бесовское действо»: хлопали исступленно, махали из лож простынями, стучали ногами, дико кричали. Содом и Гоморра! А «божественный и несравненный», так его величали, едва

удостаивал кивком головы всю эту бунтующую толпу. Мазини был весь еще во власти своего поэтического настроения и как «великое божество» снисходил к слабым смертным.

Анджело Мазини был поэтом звука, чувствовал и понимал его красоту. Его звуковая палитра отличалась нежным красочным колоритом; казалось, он пел как бы больше для себя, нежели для других, сам наслаждаясь своим дивным инструментом. Огромные тембровые богатства его голоса были на редкость отшлифованы школой, давая артисту возможность исполнять разнообразнейший репертуар опер: «Севильский цырюльник» и «Гугеноты», «Риголетто» и «Лоэнгрин», «Искатели жемчуга», «Фаворитка» и «Аида». Вот каков диапазон был у этого удивительного певца! Но с ним случались «казусы»: делая всевозможные рулады в каденциях, Мазини иногда забирался в такие антимузыкальные дебри, что дирижер клал палочку и дожидался, когда он, забравшись в другую тональность, кончит свою голосовую эквилибристику. Вероятнее всего это была какая-то «блажь», чудачество, каприз баловня, которому все прощалось. «Ну что ж такого, залез не туда, куда нужно, выберется!» Музыканты смеялись добродушно, а публика одинаково бесновалась.

На спектакли с Мазини всегда собиралась огромная группа певцов всех рангов. В антрактах можно было наблюдать жаркие схватки—особенно среди молодежи, то и дело слышалось: «у него весь звук закрытый, «в маске», — оттого так красиво и звучит». «Маска» — тогда только что вновь открытый термин. Им любили щегольнуть «маньяки звука». В добывании «маски» усиленно пели в нос, «гнусавили», что уж никак не было похоже на звук Мазини. Некоторые находили, что секрет красоты звука Мазини в том, что он поет на «дыхании». Были голоса и за то, что он сам не знает хорошо, как он поет. Поет — как птица небесная, соловей или канарейка. У него это дело выходит — и все тут.

Интересуются у кого он учился? Ответ скорый и оригинальный: «он кажется, был сапожник и ни у кого не учился». Пауза и недоумение. «Вот те и на: сапожник, а поет как бог!» «Ну, да ведь они там в Италии, кто сапожник, кто портной, кто носильщик, кто смазчик вагонов—там все они поют. Нельзя не петь, весь народ поет,—климат благодатный, небо лазурное! Как это поется в «Джиоконде»: «Небо и море, воля мечтам!» Лежит себе на берегу моря возле Неаполя, мечтает и поет: «Плыви, моя гондола, озарена луной, раздайся, баркаролла, над сонною волной» — хорошо! Вся страна там поет; поезжай в Италию и запоешь не хуже. Разве у нас климат для певца: холод, сырость, туман, кашляешь, хрипишь, сипишь, не выходишь из бронхита. Последний, какой есть, голос пропадет!»

Так, или близко к этому, реагировали наши певцы в своих суждениях, договариваясь порой до абсурдов, восхищаясь тем bel canto, которым в совершенстве владел Мазини. И, как бы ни была прекрасна Италия своим климатом, своими великими памятниками искусства и, кто бы ни был певец — сапожник, портной, извозчик, — так петь, как пел

Анджело Мазини, мог только прирожденный художник, познавший сокровенные тайны своего искусства. Таким он и был перед нами, когда наезжал в Россию.

Таманьо в первый же свой приезд — в первое выступление свое в роли Отелло, в Москве в театре Шелапутина ошеломил, огорошил, убил всех своим феноменально стихийным голосом. «Esultate» при его появлении на сцену прозвучало как труба Иерихона, сразу же взвинтив нервы всего зрительного зала. Это было столь же необычайно, как и неожиданно. «Феномен», его ни с кем не сравнишь!

Знаменитая наша артистка Мария Николаевна Ермолова, присутствуя на спектаклях, в антракте, взволнованная и возбужденная исполнением Отелло — Таманьо, говорила: «Вот чудо, этот голос какой-то особенный, в нем какой-то вулкан клокочет». Голос Таманьо был и мощен и красив по тембру, особенно его крайние верхние ноты, бравшиеся им с изумительной легкостью. Актерские его способности ограничивались одной только ролью Отелло, которую он тщательно проходил и был в ней великолепен.

Насколько он был хорош в Отелло, настолько не интересен в ролях Радамеса в «Аиде» или Манрико в «Трубадуре»; кроме отдельных нот поражающей силы, ничего другого не было.

Пластинки грамофона сохранили нам кое-какое представление о голосе Таманьо, но к глубокому сожалению не запечатлели для будущих поколений голоса и исполнения Мазини в его лучшую пору, в годы его расцвета.

Выдающийся певец был баритон Броджи, перешедший в тенора ради повышения своего гонорара, так как тенорам платили больше. Но в качестве тенора он утратил прежнее обаяние, и слава его быстро померкла.

Очень хороший актер был баритон Кашман, игравший с Таманьо роль Яго. Их дуэт «клятвы», вся эта сцена, как гроза и буря, приводили слушателя и зрителя в оцепенение. Трагедия здесь получала свой истинный смысл. Таманьо был звероподобен и величествен, Кашман — Яго содержателен и силен, давал отчетливо тонкий рисунок сложных ситуаций роли и был достойным партнером Отелло — Таманьо. Незабываемый спектакль!

Не буду перечислять всех других артистов «итальянской оперы», которые пленяли наши сердца многие годы. Это была эра, когда на оперной сцене царил певец, и все дело оперного театра сводилось к искусству вокальному.

Московская частная опера Мамонтова открыла другой путь, развернув богатейшую страницу русского искусства — «русскую оперу».

На театральной постановке, в первый раз, оперы «Садко» я задерживаю внимание читателя по той причине, что она послужила связующим звеном между Н. А. Римским-Корсаковым и Московской частной оперой. Кое-какие недочеты и неслаженность спектакля оперы «Садко», правда, имели место ввиду спешности постановки. Отложить спектакль, который падал

на рождественские праздники, было невозможно. Две недели перерыва в репетиционной работе, горячей и волнующей, поставили остро вопрос — давать спектакль или нет.

Решено было коллективно спектакль дать, напрячь все силы, энергию и сохранить тот общий подъем, который служил как бы залогом успеха.

Генеральная репетиция затянулась до рассвета; в церквах звонили к заутрене, а у нас на сцене пели: «Славен грозен царь морской со царицей Водяницей, со царевной Волховой, молодой».

Но вот принесли корзины теплых, свежих филипповских калачей, вареной колбасы, ветчины; появился чай, и усталые люди, окончив огромную работу, принялись за утренний завтрак.

Готовился спектакль.

Билеты в огромный Солодовниковский театр были давно распроданы: музыкальная критика поместила целые фельетоны о значении Римского-Корсакова в музыкальной литературе, о достоинствах его опер вообще и о «Садко» в частности. Музыкальная Москва насторожилась.

Первое представление оперы 26 декабря 1897 г. собрало в зрительный зал театра публику «премьер», среди которой виднелись фигуры всех московских музыкальных критиков, видных деятелей искусства и науки, наконец просто любителей «русской музыки», охотно посещавших тогда концерты кружка любителей, основанного в Москве А. М. и М. С. Керзиными.

Спектакль оперы «Садко» по тем временам был исключительным событием в музыкальном мире Москвы. Он имел успех из ряда вон выходящий. В рецензиях газет того времени имеется подробный разбор и произведения и исполнителей «Садко» на сцене частной оперы.

Москва издавна слыла «старой сплетницей». Досужие кумовья и клубные завсегдатаи, своего рода Бобчинские и Добчинские, расцвечивали всякое событие некоей «обывательщиной», за которой скрывались очень любопытные явления тогдашней театральной жизни.

Время постановки «Садко» на сцене частной оперы совпадает с канупом рождения Художественного театра, его первыми постановками «Царя Феодора», «Потонувшего колокола», «Доктора Штокмана». Бурная художественная жизнь Москвы с ее богатеющей и расправляющей крылья крупной буржуазией, определяющей свое национальное лицо, рождает кипучий подъем среди людей так или иначе причастных к артистическому и художественному миру столицы. Вокруг и около театра начинается переоценка ценностей, возникают жаркие споры, полемические схватки, перья журналистов льют поток статей; образуются лагери, кружковщина.

Правоверные старые борцы не сдают своих позиций без боя. Чрезвычайно большим творческим подъемом, и необычайной силой ума и таланта была насыщена тогдашняя художественная жизнь Москвы.

В этой обстановке театр частной оперы, по силам и средствам, делал свое нужное дело. Он шел с побегами новой художественной жизни, в нем была смелость дерзаний, порыв, молодость и художественная инициатива.

Вполне будет понятна картина тех многих разговоров и суждений о представлении «Садко», которые характерно отмечают новизну и свежесть курса, взятого частной оперой.

По соседству, рядом, был Большой театр. Сопоставления, как бы неминуемо, сами собой и неизбежно напрашивались; в них остро скрещивались впечатления обывателя, ибо музыкальная критика единодушно, в лице ее виднейших представителей, Н. Д. Кашкина, С. Н. Кругликова, Н. Р. Кочетова и других, указывала на целый ряд художественных достижений частной оперы и на крупные минусы Большого театра. Там разучивали в это время оперу князя Трубецкого «Мелузину», а в Новом театре «Забаву Путятишну» М. Иванова, нововременского критика, кстати не очень жаловавшего Римского-Корсакова.

«Странно и непонятно», рассуждали в публике, «такая интересная и большая опера «Садко» и не на сцене Большого театра?!»

«Это и хорошо, что она туда не попала. Частной опере более к лицу «русская музыка»... Чего стоит один Шаляпин в «Псковитянке», которую Москва до него и не видала». — «Ну, да, а где же оркестр, где хор, как не в Большом театре?»

«Что говорить, оркестр и хор в Большом — отменны, но здесь есть жизнь, а там скука; посмотрите, что дал в «Садко» Константин Коровин, какие краски, сочность, колорит; толпа живописна, вот «калики перехожие» — писать просятся, как идут, как сели и трапезуют, — настоящие типы: нет, тут Савва Мамонтов понимает красоту. Вишь как обрядили гостей; Варяжский гость — Шаляпин, разве это не диво, как стоит, как смотрит и как поет песню? Ну, кто в Большом ему соперник? А костюмы и вид Индийского и Веденецкого гостей! Это, уж извините, художники ручку свою-с приложили, и им честь и слава!»

В «Подводном царстве» художник К. А. Коровин и С. И. Мамонтов ввели «серпантин». Кто бы рискнул этот номер, взятый с эстрады кафе-шантана Омона у французской этуали, пересадить на оперную сцену и его к месту и кстати использовать?

Иола Игнатьевна Торнаги, прима-балерина театра, блестящая и даровитая артистка, приглашенная С. И. Мамонтовым для постановки отдельных балетов и для участия в оперных спектаклях, как раз ставила со своим балетом и этот номер, связанный с общей пляской всего подводного царства в сцене обряда венчания Садко с Волховой царевной.

Ритмические движения на разных плоскостях сцены танцующих фигур, очень картинно развевающиеся складки шелковых тканей, в своих переливающихся тонах и линиях, освещенные светом прожекторов, давали иллюзию подлинной водной стихии, в момент пиршества Морского царя.

«Ну, да, и здесь Мамонтов не ушел от излюбленного своего «декадентства», подавай сюда и Омона, — французский кабак и русская опера».

Трюк в опере был смелый. Отсюда пошло брюзжание, недовольство присяжных критиков и разного рода ценителей.

С. И. Мамонтов не останавливал своего внимания на злопыхательстве и шипении по своему адресу. Частенько он выражался так: «Ах, им не очень приятен Врубель,—значит, это хорошо, было бы хуже, если бы он им нравился!» М. А. Врубеля часто видели в театре и всегда, когда пела Н. И. Забела, он сидел в зрительном зале. В «Садко» он дал костюм для Волховы — Забелы.

Успех «Садко» вплотную приближает к театру частной оперы и к московской публике Николая Андреевича Римского-Корсакова. Он становится популярным и любимым Москвой композитором. Особенно сильно почувствовалось это в день празднования 35-летия его композиторской деятельности (19 декабря 1900 г.), когда он по приезде своем в Москву не принял приглашения в Большой театр, где давали его «Снегурочку», а предпочел быть на спектакле «Садко» в частной опере. Это было знаменательно для того времени.

Весь московский музыкальный мир, присутствовавший на этом спектакле, был свидетелем восторженного приема и оваций, которые раздались на встречу появившемуся на сцене перед публикой Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову. Чествование любимого композитора было отмечено поднесением многих адресов и особенно выдающимся исполнением его оперы.

В партии Садко выделился Антон Владиславович Секар-Рожанский. Это был лучший исполнитель, каких мне приходилось затем слышать в этой опере. Его красивый, центральный тенор, как нельзя более отвечал этой партии, и в ней он имел огромнейший успех. На сцене Большого театра опера «Садко» появилась уже много лет спустя, когда она чуть что не обошла многие сцены провинции. Там не торопились, точно так же как и с другим замечательным произведением «Хованщиной» Мусоргского.

Частная опера своей инициативой подтолкнула императорские театры, и с переходом туда Ф. И. Шаляпина, главным образом, благодаря его настойчивому желанию, опера «Хованщина» была поставлена вначале на сцене Мариинского театра, а затем и Московского Большого.

А частная опера успела поставить «Хованщину» еще перед «Садко».

«Хованщина» — народно-музыкальная драма. Много потребовалось времени на преодоление трудностей произведения, которое резко отходило от оперного шаблона. Певцам, привыкшим к мелодически закругленным ариям, дуэтам, трио и т. д., трудно давалась «напевная речь» Мусоргского. Особенно плохо обстояло дело со словами. Певцы заботились о нотах, а слова для них не играли большой роли, и ими, просто напросто пренебрегали. К тому же большинство иностранных переводных опер хорошими переводами не отличалось; в целом ряде из них и по сие время остается невероятная бессмыслица и чепуха, не говоря о плошной безграмотности. Фразировка Ф. И. Шаляпина с его исключительным умением преподносить фразу, окрасить слово, вложить в него глубокий смысл, вскрыть его содержание, служила здесь убедительным и наглядным примером как именно надо осваивать слово в «Хованщине», где он играл роль Досифея,

М. А. ВРУБЕЛЬ
1898 г.

В. А. СЕРОВ
1910 г.

Вообще влияние Шаляпина на наших оперных артистов было велико. Нужды нет, что в подражание ему наши басы, например, особенно утрировали, подчеркивая усиленно буквы м, н, р. «О, н-н-ночь, о д-д-день ты их своим покр-р-р-ровом» (рондо — заклинание цветов в «Фаусте»), все же постепенно певческая братия медленно, но успешно преодолевает свое небрежение фразировкой, и артистов, плохо выговаривающих, становится на оперной сцене все меньше и меньше. Это — уже победа.

Когда подошли вплотную к характеристике ролей, то историко-бытовая сторона древней Руси, с раскольниками, стрельцами, взаимоотношением князей, всей этой смутой, оканчивающейся уходом раскольников в скиты и их самосожжением, давала богатый материал актерским дарованиям.

Работа была привлекательной, и по музыке и по сюжету. На одной из репетиций С. И. Мамонтов говорит: «Надо пойти к нашим теперешним старообрядцам, посмотреть, как они живут, поближе заглянуть, прикоснуться к этим людям. Что-то там еще, вероятно, дышит от старины; Рогожское, Преображенское, нельзя не посмотреть!»

Молодые режиссеры и кое-кто из участвующих в опере артистов отправились в путь. Село Преображенское — окраина Москвы, рядом Черкизово, еще хранили кое-какие остатки былых времен: маленькие домишки, почти что избы, незамощенные грязные улички, огромные пустыри, прохожий люд не городской, не деревенский, а какой-то иной, тихо-елейный, смиренный, особенно попадавшиеся женщины.

Мы прошли к единоверческому храму, около которого небольшое кладбище, поодаль флигелечки, богадельня для престарелых. В храме, куда мы вошли, шла служба, пели по крюкам, старинным напевом, унисоном, как будто нестройно и фальшиво, но громко, крикливо и непривычно-неприятно. Такое пение резало наши уши; слушали с трудом, а интересно, нигде «эдакое» не услышишь. Среди присутствующих глаз улавливает характерные типичные фигуры и лица: воображение дорисовывает: вот нестеровский «Постриг», «В скиту». Прошла тонкая стройная женщина в черном сарафане, покрытая большим платком; кто-то сказал: «это Марфа», а рядом шли «Сусанны», начетчицы и начетчики, в длинных, до полу, кафтанах. Вот они и есть эти люди, религиозные фанатики, они еще живы, в них не погасла глубокая вера в свои догматы. Какие лица! У ворот кладбища старичок-сторож — и опять вспоминается художник Нестеров; живописный облик, точь в точь ожившая иконопись древнего письма, лицо изрыто глубокими морщинами; одни глаза смотрят на вас выразительно, остро, глубоко и пытливо. «А вы кто же будете и зачем пришли?» задает он нам вопрос. «Так, зашли посмотреть церковь вашу». Дребезжащим старческим голосом он заговорил «о старой вере», о том, что в религиозных спорах с белым духовенством они, старообрядцы, никогда не были биты и что их вера правильней, за то-де их и гонят, и преследуют. Диспуты эти тогда действительно происходили, а преследованию старообрядцы подвергались неоднократно, и храмы их опечаты-

вались велением полицейских властей. В словах старика была та правда, за которую он крепко стоял и которой стойко держался. Впечатления наши были сильны и глубоко будоражили ум и чувство. Конечно же это не подлинная допетровская Русь, не всамделишный сколок эпохи «раскола», имевшего свою огромную историю разновидностей и ответвлений, но нам нужны были хотя бы мазочки, намеки, легкие штришки от быта, и мы их уловили, что-то почувствовали и, уходя не пустыми, пришли в театр, делясь всем виденным и слышанным.

Живая страничка виденного и дала нашим «Марфам» и «Сусаннам», артисткам С. Ф. Селюк-Разнатовской и Н. И. Страховой, канву, по которой они творили свои трудные роли. И это были лучшие исполнительницы из всех мной виденных в этой опере. Очень типична была и Сусанна артистка Рубинская.

Хорошо пел Шакловитого И. Я. Соколов. Прекрасный музыкальный певец, он был и отличным Мизгирем в «Снегурочке» и Князем в «Рогнеде». Впоследствии он — известный в Москве профессор пения.

Декоративно-обстановочная часть принадлежала К. А. Коровину. Все исполнение оперы было хорошо в общем слаженным, а участие в опере Ф. И. Шаляпина, в роли старца Досифея, придало спектаклю особый интерес. И все-таки опера эта имела успех средний. Публика наша еще не была подготовлена к тому, чтобы разбираться в красотах русской музыки, и особенно был мало понятен ей Мусоргский. А кроме того, самый характер исполнения и абрис ролей говорили о том, что проникновение в стиль данного произведения, овладение им в целом еще не было совершенным у артистов, получивших впервые сложное задание. Требовалась еще большая работа студийного характера, кропотливая и длительная, к чему наши оперные театры не очень-то стремились и обрели это лишь только в настоящее время, когда режиссура получила на оперной сцене право на руководство спектаклем в полном объеме.

С. И. Мамонтов по своей художественной природе не любил и не мог кропотливо работать — разбираться в деталях. Зарываться в глубины исследований, творить медленно, шаг за шагом — этого делать он не мог и, главное, не любил, предпочитая быстро и энергично, крупным мазком, эскизно, набросать характерный контур, костяк спектакля, бросив туда несколько красочных пятен.

Он говорил: «В опере нет надобности, как в драме, выявлять мелкие подробности; надо помнить, что музыка и пение занимают здесь первенствующее место; однако же это не значит «концерт в костюмах на фоне декораций». Игра актеров все же должна быть на высоте требований произведения. «Хованщина» — музыкальная драма: каждая роль в ней должна получить исполнителя крупного актерского дарования, способного дать рельеф роли».

Как раз здесь-то и была значительная брешь. В конце концов в спектакле царил один Ф. И. Шаляпин.

Уже полную победу в постановке оперы «Хованщина» (7 ноября 1911 г.) одержал Мариинский театр, когда режиссировал оперой

Ф. И. Шаляпин. Весь ансамбль исполнения был первоклассным: Ив. Вас. Ершов — Голицын, Пав. Зах. Андреев — Шакловитый, Вас. Сем. Шаронов — старик Хованский и Е. И. Збруева — Марфа. Дирижировал — А. К. Коутс. Спектакль, на котором мне удалась быть, имел колоссальный успех.

На первом представлении «Хованщины» (оно состоялось 12 ноября 1897 г.) в частной опере имел место довольно странный, волнующий случай во время заключительной сцены последнего акта. Хор раскольников в белых одеждах с зажженными свечами взошел на костер. Марфа ведет Андрея. Досифей зажег костер, языки пламени лижут уже края одежды фанатиков веры, вдруг неожиданно, в трагический момент сцены ворвались голоса из ложи зрительного зала: «довольно бога, опустите занавес, не кощунствуйте!» В публике переполох, многие устремились к выходу, и конец оперы под самый занавес был сорван. По расследовании точно узнать не удалось в чем дело, но слухи были, что-де не старообрядцы ли сидели на спектакле и не они ли выразили охватившее их религиозное чувство такими криками протеста. Но это лишь догадка, точно не проверенная.

Говоря о частной опере, интересно проследить, как она постепенно обогащалась репертуаром преимущественно «русских опер». За «Хованщиной» следует «Борис Годунов», «Юдифь» — Серова, «Орлеанская дева» — Чайковского (в 1-й раз в Москве), «Майская ночь» — Н. А. Римского-Корсакова и «Моцарт и Сальери», только что оконченная Римским-Корсаковым. Если прибавить сюда «Орфея» Глюка, «Богему» — Пуччини, то деятельность театра надо признать кипучей. В режиссеры-постановщики входит известный театральной России Михаил Валентинович Лентовский — «маг и волшебник», как его величала Москва. Его старый сад и театр «Эрмитаж» с опереттой и феерией, где участвовали первоклассные не только опереточные, но и оперные силы, собирали всю развлекавшуюся и веселившуюся Москву. В труппе «Эрмитажа» мы помним артисток: Зорину, Бельскую-Небельскую, Рюбан-Лентовскую, артистов Рогона, Волховского, знаменитого тенора А. Д. Давыдова, похожего на Мазини и певшего, особенно цыганские романсы, с большим искусством тонкого певца-художника, делавшего своим участием полные сборы. В моих ушах до сих пор звучит его «Пара гнедых, запряженных с зарею!» Пел он со свойственной ему одному манерой, в которой слышалось море неизбывной тоски, печали, душевного надрыва. Передать стиль давыдовского исполнения невозможно: столь он был индивидуален и захватывал своеобразно-оригинальной передачей. Там в опереттe гастролировали: И. В. Тартаков, П. А. Лодий и баритон А. Я. Чернов, служивший затем на сцене Мариинского театра в Петербурге. М. В. Лентовский одновременно с Москвой имел дело и в Петербурге в саду «Аркадия».

В «Эрмитаже» Лентовского вместе с театральной программой была программа и «садовая»; на эстрадах выступали гимнасты, жонглеры, русские, венгерские, цыганские хоры, рассказчики, куплетисты; словом тут было много разнообразия, и за сравнительно невысокую плату вы имели

и развлечение и удовольствие видеть и слышать в первосортном исполнении с большим вкусом и умением подобранную и выполненную эстрадную программу. Будучи сам когда-то актером Московского Малого театра времен А. Н. Островского, Лентовский сохранил манеру актеров старой школы и их повадку: говорил громко, московским говором, как будто декламировал, и слегка красиво рисовался. Он был по своей внешности очень картинен — носил русскую поддевку, высокие сапоги, на груди привешена была тяжелая массивная золотая цепь с кучей разнообразных брелоков и жетонов. Голова, круто посаженная на широких плечах, обрамлялась легкой кудреватой шевелюрой, темная небольшая борода лопаточкой, умный лоб и выразительные глаза — все в общей гармонии импонировало и выделяло эту фигуру, ни на кого не похожую, отличную и от интеллигента и от разночинца, и близкую, скорей всего, к стилю «русских бояр», снявших свой боярский кафтан. М. В. Лентовского знала вся Москва и любила и жаловала его. Он был большой мастер на выдумку и, прогорая на одном деле, умел создавать другое. Так, вспоминается открытие театра Лентовского в доме Шелапутина (теперь Детский театр). Давались там феерии и оперетты, обставленные с роскошью и богатством. Помню, я видел там М. Писарева, актера Петербургского Александринского театра, в пьесе «Лесной бродяга».

В оперу Мамонтова Лентовский пришел постаревшим, после уже окончательного отхода своего от дел антрепренерских, где он значительно и расшатал свое богатырское здоровье.

С. И. Мамонтов рассказывал в дружеской компании: «Был у меня М. В. Лентовский, принес какую-то книжку об искусстве из своей библиотеки: «Возьмите в подарок, мне не нужна». Смотрю на него, вижу: скучен и нет его прежней осанки, спрашиваю: «Ну, что поделываете, как живете, не слышно и не видно вас? В частной опере бываете? Что скажете?» Долго молчит, задумался: «Ничего, Савва Иванович, не делаю, копаюсь в своем старом хламе и живу на покое, с сестрой и племянником. В опере у вас бываю, хорошо! Шаляпин... помню его давненько, вырос, актер настоящий, но вот, простите, вашего Врубеля — не понимаю; что же это за занавес нарисован, что там красивого, не понимаю вашего увлечения этим декадентством. Вот Коровин — другое дело: ярко, сочно, понимаешь, чего человек хочет, грамотно, а у Врубеля и рисунка-то нет, кривляется он что ль, непонятно и не нужно. И вас за дело ругают, я согласен, нельзя поощрять такое вредное направление в живописи». Он окончил. А я привык слушать такие речи и думаю: «ничего себе, когда-нибудь поймет, уразумеет» и прямо ему: «А не хотите ли пора ботать в частной опере?» Там на очереди «Борис», «Орлеанская дева», «Юдифь», «Моцарт и Сальери». «Что ж я с удовольствием, — рад и благодарю!» — отвечает Лентовский. Так мы с ним и кончили. Он будет ставить, но только, чур, не надо давать ему расходиться, попридержать его, когда он вдруг да и закинется, он это может, натура у него широкая, я его знаю», — заканчивает С. И. Мамонтов рассказ о приглашении М. В. Лентовского в частную оперу.

Как раз в это время (весной 1898 г.) я волей С. И. Мамонтова попадаю в Париж, совершенно случайно и для себя неожиданно.

Я готовился вместе с артистом тенором П. И. Иноземцевым ехать в деревню к артистке Т. С. Любатович, но полученная записка от С. И. Мамонтова приглашала меня немедленно к нему по делу. Он только что вернулся из заграницы.

«Вам надо ехать в Париж и теперь же; берите заграничный паспорт, а средства я дам».

Такой репликой встретил он меня. «Как в Париж?» — я в недоумении и пробую понять, что тут за заковыка, что хочет сказать Савва.

«Ну да, поедете в Париж, посмотрите Европу, это нужно видеть; много там узнаете и, главное, не медлите, а скоро, быстро, чемодан в руки — и марш, а мне некогда, приходите завтра, и контора моя выдаст вам деньги, до свиданья».

Дня через три я ехал, действительно, в Париж и, сидя в вагоне, думал, что это сон какой-то волшебный, колдовство, а все-таки счастье нежданное, негаданное. «Урра!» кричал я, сидя один в купе, «ура, ура, ура!» Под мерный стук колес курьерского поезда еду в Париж.

О, счастливая молодость, как горячо и непосредственно переживались эти неожиданности!

В Париже я нашел друзей, работавших над усовершенствованием своих голосов — Петрушу Мельникова, жену его В. А. Эберлэ и Л. С. Мизинову; там же были А. В. Секар-Рожанский и М. Д. Черненко.

Все учились тогда у прославленной Бертрами, которую открыла известная артистка Мариинского театра Больска. Раньше фамилия Больска была Скомпская; она славилась как очаровательная Татьяна в «Онегине» и пела, по окончании Московской консерватории у Ф. П. Комиссаржевского, в Большом театре с огромным успехом. Как и чем знаменита была сама Бертрами — никто не знал, и была ли она вообще когда-нибудь певицей — тоже было неизвестно. А талант «втирания очков» слепым (а какие же певцы не слепы и много ль их есть зрячих?) у нее был отменный, делала она это ловко. Прием ее «школы» состоял в сплошном «трюкачестве».

Каждому она находила «трюк», куда «направлять» звук, и тут, когда случайно у поющего что-то выходило, получалось, все восклицали: «ага, найдено то, что нужно». Найденное на следующий день пропадало, потом опять «трюк», снова «ага». Вот теперь окончательно «найдено!» Но «окончательное» так же скоро проваливалось, как и находилось. Сплошное шарлатанство, вскрытое лишь спустя долгое время людьми, потерявшими голоса и ничему ровно не научившимися.

А Савва Иванович Мамонтов меня предупреждал: «только не ходите там к этой, как ее там, м-м Бертрами; баба, чорт ее знает, что она там, какую чепуху говорит; поищите там (он назвал мне фамилию старого французского певца, которого в то время в Париже не оказалось). Потому я и поддался уговору своих друзей пойти к этой женщине, всем своим видом и темпераментом напоминавшей тамбур-мажора старой гвардии.

А почему же мне понадобилось снова стать учеником, над которым безнаказанно могла экспериментировать такая «профессорша пения?» «Uno grande professore». Тому предшествовали весьма существенные обстоятельства.

С поступлением в частную оперу в так называемый режиссерский состав на меня выпала огромная административная забота по репертуару, и петь было мне некогда. К тому же и голос мой, благодаря частым горловым заболеваниям, был не в порядке. Частная опера приехала на гастроли в Петербург (в марте месяце 1898 г.). Успех ее там был очень внушительный. Николай Андреевич Римский-Корсаков был постоянным гостем театра. В один из его визитов в театр он принес с собой новое тогда свое детище и говорит: «Написал небольшую вещичку в духе «Каменного гостя» Даргомыжского, «Моцарт и Сальери», принес вам ее показать». Сел за пианино и стал нам, собравшимся здесь артистам и дирекции театра, ее проигрывать. Ф. И. Шаляпин стал с листа петь партию Сальери, а Н. А. Римский-Корсаков — партию Моцарта.

Постановка оперы была решена на следующий же сезон. Сальери, разумеется, Шаляпин; он уже загорелся новой ролью. Искали в труппе артиста, подходящего на роль Моцарта. «А ты, Василий, не можешь разве сыграть эту роль?» — задает мне вопрос Шаляпин. Правда, роль небольшая, голоса много не требует, но трудна сценически. Я сказал «попробую». С. И. Мамонтов также настаивал, чтобы Моцарта пел я, обещая лично заниматься со мной.

Когда же Мамонтов приехал в Париж и свиделся с моими и его друзьями, Мельниковыми, они его просили, по его возвращении в Москву, прислать сюда Шкафера. Вот откуда и получилась моя кратковременная, в летнее время, поездка в Париж. У меня было задание: приготовить себя снова к певческому делу, вернуть какой ни на есть голос. Хорошо, что я его совершенно не потерял в моих занятиях с Бертрами.

Но Париж! Как он меня ошеломил тогда своей головокружительной разнообразной жизнью. Бедный москвич чувствовал себя жалким провинциалом и ходил, что называется, с открытым ртом, глядя на диковинный город, на какую-то особенную толпу, в которой «кровь кипит и сил избыток». Высокая культура этой страны, с ее неисчерпаемыми источниками в области искусств, с ее удивительными памятниками, подавляет впервые очутившегося, приехавшего из тогдашней России, обыкновенного смертного обывателя, каким я себя считал.

Юный артист, едва прикоснувшийся к культуре оперного театра, я, естественно, мог утонуть в таком водовороте. Друзья, уже пожившие в Париже, служили «гидами», рассказывая и показывая достопримечательности этого огромного города.

Но что можно было узнать и мимолетно запечатлеть в такой ничтожный срок времени, около одного-двух месяцев, которые я пробыл в Париже, надеясь когда-нибудь снова туда попасть. Надеждам осуществиться не удалось. Разумеется, прежде всего я интересовался театрами:

Grande Opéra (Большая опера) и Comédie française (Французская комедия). Они давали спектакли и в летнее время.

Спектакли Большой оперы нас разочаровали; мы там увидели все то же, что когда-то было и в нашем Московском Большом театре,—оперная рутина со всем своим традиционным багажом. Особенно безжизнен был хор, неподвижен и вял, топтался в полнейшем бездействии и наводил на нас тоску и скуку. Единственно в «Пророке» Мейербера выделялась из общего ансамбля, ставшая уже знаменитостью, молодая тогда артистка Дельна. Она пела «Фидес», имея для этой очень трудной партии все данные. Чудесный большой голос, низкое меццо-сопрано, свободно идущее к верхам, теплый звук необычайно приятного, ласкающего тембра, хорошая фигура, выразительное лицо и темперамент истинной артистки завоевали ей прочный успех у парижан: она была уже в то время любимицей публики. О судьбе этой артистки рассказывали нам историю. Некий художник обрел ее в каком-то маленьком кафе на окраине города, куда он часто заходил; там впервые он услышал ее замечательный голос и, как это полагается в бульварных романах, натурально, влюбился и помог ее блестящему дарованию, с которым она легко, попав в театр Комической оперы, скоро стала первоклассной артисткой Большой оперы. Нового и удивительного в этом ничего нет, ибо история многих видных деятелей искусств знает и не такие метаморфозы.

В театре Комедии мы видели Мунэ-Сюлли, французского актера, обладавшего крупными достоинствами огромного художника. Имя этого выдающегося артиста, конечно, известно в нашем театральном мире. В свой приезд в Москву он играл «Эдипа».

С. И. Мамонтов всю нашу оперную молодежь частной оперы собрал в ложу тогдашнего театра «Парадиз» на Никитской улице (сейчас ул. Герцена, театр Революции), и мы наслаждались игрой тонкого, прекрасного мастера сцены, пленявшего наш певческий слух своим редким голосом, мягкого, низкого бархатного, баритонального тембра. Актер французской школы он говорил свои монологи нараспев, живописно драпируясь в тогу: его богатая фигура, весь облик, особенно в момент его выхода с ослепленными глазами к народу, был потрясающим. Роль «Эдипа» считалась в его репертуаре одной из лучших, и успех его был выдающимся.

В этом же театре «Парадиз» мне пришлось увидеть и другого французского актера, не менее известного и знаменитого — Коклэна старшего, в пьесе «Сирано де Бержерак». Здесь играла и Элеонора Дузе, и здесь же, после пожара Солодовниковского театра, временно приютилась частная опера.

Возвращаюсь к пребыванию в Париже. Это были памятные дни следствия и суда над капитаном французского главного штаба Дрейфусом, обвинявшимся в шпионаже в интересах Германии и сообщении ей важных документов обороны Франции. Дело это было столь государственно-скандальное, что Париж был полон самыми чудовищными слухами, разговорами, спорами; можно было видеть на улицах чуть-чуть что не поножовщину, возникавшую то и дело между защитниками и противниками

Дрейфуса. Телеграммы газет, экстренные выпуски их, печатали сен-
ционные разоблачения; мальчишки во все горло их выкрикив.
мчась что есть духу по улицам и площадям Парижа, еще более под.
мая и возбуждая интерес толпы, нервируя и накаляя ее до последне.
степени.

Естественно, живя в это время там, мы не могли быть равнодуш-
ными зрителями и полны были переживаний развертывавшихся событий.
которые угрожали войной Франции с Германией.

Уличная жизнь в Париже так богата разнообразными картинами
живописной толпы, что словно присутствуешь на каком-то вечном празд-
нике. Мы любили часто бывать в Латинском квартале, где ютится так
называемая «богема»; там мы видели Рудольфов, Шонаров, Мими и Мю-
зетт, действующих лиц оперы «Богема» Пуччини, беспечных, веселящихся,
простых и милых, довольных и счастливых своей «свободной», неприхот-
ливой, но глубоко-содержательной жизнью.

Достаточно надорвав свои голоса, до того, что охрипли и не могли
издать чистого звука, благодаря «прекрасной» методе м-м Бертрами,
мы должны были сделать перерыв в занятиях. Помню невыносимо жар-
кую погоду и частые убийственные грозы, сотрясавшие здания; была
одна такая ночь, когда все обитатели нашего пансиона повскакали
с постелей и выбежали в ночных туалетах в общую столовую, готовяс
к светопреставлению. Все сидели до рассвета, пока не начала стихат
грозовая буря.

На отдых мы отправились в Трувиль, тогда довольно многолюдны
курорт, где я наслаждался океаном, приливами и отливами, чудным воз-
духом и «far niente» (ничегонеделаньем).

По вечерам, когда водная стихия уходила от нас далеко-далеко
и была едва-едва слышна музыка скатывающейся волны, мы, засучив
высоко свои панталоны и сняв башмаки, бродили по береговым лужицам,
приятно и нежно ласкавшим наши нервы, оставив позади себя кафешан-
танную, буржуазную публику. Пели полными голосами русские песни,
романсы, арии. Природа и океан живительно действовали на нас, давая
какой-то особый подъем и захват всему нашему существу. Было хорошо,
привольно и радостно отдаться этому чувству наслаждения жизнью.
И тогда огни «казино», «рулетки», звуки чувственного вальса говорили
об этом, о безрассудных прожигателях жизни.

Возвратившись после отдыха в Париж, надо было думать о выезде
в Россию. С. И. Мамонтов слал спешные телеграммы: «выезжать в Москву
немедленно», мы же только что стали осматривать художественые сокро-
вища Лувра, где пропадали по целым дням, и ждали приезда в Париж
К. А. Коровина, который писал для выставки «Мира искусства» свои
знаменитые «Парижские бульвары».

Неохотно покидал я милый уголок Парижа, недалеко от Булонского
леса, где так уютно, в прекрасном пансионе, все мы жили дружно и тепло.
Я с благодарностью вспоминаю своих добрых друзей, которые дарили
меня сердечной дружбой и участием.

По приезде в Москву театр частной оперы готовился к новому, наступающему сезону. Работа шла полным ходом, труппа обновилась новыми лицами.

Дирижером был приглашен известный итальянский маэстро И. А. Труффи. Его я знал по Тифлисскому театру, — опытный и знающий капельмейстер, очень талантливый музыкант, отлично проводивший оперы и русского репертуара. Из молодых артистов, начинающих свою карьеру, были приняты в труппу П. С. Оленин, В. А. Лосский, Н. А. Шевелев и две ученицы известной артистки М. Н. Климентовой-Муромцевой — сопрано Е. Н. Хренникова и низкое контральто С. П. Мельгунова, обе с прекрасными голосами. С. И. Мамонтов, как всегда намечал работу молодым силам, кого и как следует показать в авантаже, распределял роли, с увлечением говорил о предстоящих новых постановках, причем особенно останавливался на М. А. Врубеле. Вот его слова: «Он написал чудесные эскизы к «Моцарту и Сальери». Готовили и «Юдифь». Как-то В. А. Серов после порученной Лентовскому постановки «Юдифи» говорит Мамонтову: «Вы что же, Савва Иванович, желаете в театре «садик эдакой» открыть, что М. В. Лентовского в руководители позвали. Савва Иванович, я не могу-с допустить, чтобы они в «Юдифи» показывали свой вкус, так-с прошу вас ему это и сказать!»

«Серов, конечно, прав», говорит Мамонтов, «Лентовский принес мне какую-то монтировку, огромную какую-то книгу, разложил перед нами и стал читать: «Олоферну — одеяние из драгоценных тканей, пояс убран каменьями, меч... Юдифи — длинная рубашка»... — и пошел читать, вроде апостола в церкви на амвоне; я посмотрел на Серова, он отвернулся в сторону и лепит из хлеба каких-то лошадок, обезьян или собачек, видимо не слушает, лицо злое, а тот все свое: — «Асфанезу — в руки жезл 2 арш. 3 вершка вышиною». — Ну тут я не выдержал и говорю ему: «Все это, Михаил Валентинович, глупости и этой вашей монтировки не нужно». — «Как, говорит, не нужно этой монтировки, что вы говорите?» — «Так и не нужно!..» Он молча закрыл свою огромную книгу, встал из-за стола и ушел; мы же остались с Серовым вдвоем, и я видел, что Лентовский обиделся. «Ну, ничего, это у него пройдет, я с ним поговорю».

М. В. Лентовский жаловался нам: «Не пойму Саввы, — я ему хочу рассказывать про дело; у меня в монтировке все расписано, расчерчено, как у режиссера, ясно и понятно, а он закрыл мне книгу на самом нужном месте и говорит: «к чорту вашу монтировку, и этого слова я не понимаю и понимать не хочу, идите в гардероб, в бутафорскую, выбирайте, что там есть, вот и вся ваша эта, как ее там, мон, мон, мон-монтировка!» — Встал и ушел, а я остался, как дурак. Ну, и самодур, — чего моя нога хочет, трудно с ним!»

В режиссуру оперы М. В. Лентовский ничего особенно нового не вносил: он повторял все то, что уже было показано в Большом театре, и этот трафарет, естественно, не мог не вызывать в С. И. Мамонтове и в художниках раздражения и протеста. Можно было думать, что

в каждую минуту они окончательно порвут между собой и разойдутся, так мало общего было между Мамонтовым и Лентовским в понимании задач искусства оперной сцены. Вкусы были диаметрально противоположны. Эстет С. И. Мамонтов с жадностью хватался за «новое», желая итти вперед во что бы то ни стало. М. В. Лентовский был весь пронизан прошлым от театра старого и с большим трудом принимал остроту «новых художественных исканий и откровений». Мне вспоминается весьма тяжелая сцена, разыгравшаяся в моем присутствии между М. А. Врубелем и Лентовским во время совместной работы их по постановке в первый раз, в частной опере, «Сказки о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. Декорации и костюмы давал Врубель. В горячих спорах о каких-то мизансценах Врубель не желал уступать настойчивым требованиям Лентовского, режиссера.

«Кто же ставит пьесу?» — задает вопрос Лентовский Врубелю. М. А. Врубель резко ему отвечает: «Оперу ставлю я, и вашего балагана я терпеть не стану!» — «Ах... да, я тебя!» Тут быстро схватили их обоих и развели. М. А. Врубель долго не мог успокоиться от охватившего его припадка бешенства, Лентовский то же самое, но какой-то компромисс был найден, их помирили, и опера была дорепетирована до конца. М. А. Врубель органически не выносил М. В. Лентовского и никогда уже после этого с ним ни о чем не разговаривал. М. В. Лентовский временами на сцене бывал резким и даже грубоватым, — вспылит, раскричится, тут уж ему под руку не попадайся. С. И. Мамонтов, бывало, спросит: «Ну, что, Лентовский — воюет?» Завидя Мамонтова, он сейчас же стихал и уже не пробовал потом раздражать его своими фантазиями, а подсмеивался добродушно над его, мамонтовскими, художественными капризами. Так, например, помню, Савва Иванович мне говорит: «Знаете, нашел тенора, замечательный будет Садко, чудесное лицо, длинные, каштановые вьющиеся кудри, красавец, молодой, прекрасная фигура, гибкий, — то, что нужно для Садко, — поэтическая фигура». — «Ну, а про голос-то, вы ничего не сказали, как поет, где учился, откуда его достали?» — «Голос хороший, кажется, нигде не учился, да это и лучше, мы его тут сами будем учить». — «Да кто же он такой?» — «Машинист, техник, ездил у меня на Ярославской дороге на паровозе, хочет петь, — ну, я и взял его в оперу». Молодой человек К-ов имел действительно красивый тенорок, но не только не мог петь Садко, а и вообще ничего петь не мог, будучи попросту музыкально неграмотен. Он пленил С. И. Мамонтова своим артистическим обликом, на котором С. И. думал построить роль. Работали с этим тенором долгое время и рискнули его все-таки выпустить в утреннем спектакле «Садко», как настаивал Мамонтов.

Провал был полнейший. С. И. Мамонтов был сконфужен, но не сдавался: «Отличный был Садко, пел немного фальшиво, кое-где подвирал, — Секар тоже врет часто, а этот молодой, научится!» А театральный репетитор, нервный и болезненный А. И. Крылов отвечает: «Что вы это, Савва Иванович, побойтесь бога, да ведь он не знает, что поет... Хорошо, не слышит Римский-Корсаков, он бы запретил вам ставить оперу «Садко»

с такими исполнителями, — скандал!» — «Ну ладно, ладно, вы тут очень строги». С. И. Мамонтов понимал, конечно, справедливые замечания музыканта, но его слабость к искусству сцены, к актерскому молодняку, часто заставляла пренебрегать стороной строго музыкального исполнения. Мне вспоминается случай, когда очень талантливую, молодую, начинающую артистку, едва начавшую разбирать ноты, он возвел в ранг «дивы» и, разумеется, испортил ее, дав ей такие ответственные роли, как Далилу и Орфея.

Правда, сценически роли были сыграны ею прекрасно, особенно «Орфей», но вокально, но музыкально — это было не зрело и никак для сцены не готово. Музыкальный критик Н. Д. Кашкин написал, что в театре частной оперы перестают считаться с музыкальными произведениями. С. И. Мамонтов мечтал с этой артисткой, отличавшейся пластической, гибкой фигурой и скульптурными движениями, поставить «Демона» Рубинштейна. «А как же она будет петь эту партию, написанную композитором для баритона?» спрашивали Мамонтова музыканты. Он, не задумываясь, отвечал: «Эка, важное дело: можно так переделать, что никто ничего и не узнает, и напрасно Рубинштейн написал роль Демона для мужчины. Он всегда «жеребец», какой же это дух!» И отрывки из «Демона» были С. И. Мамонтовым действительно поставлены, но с другой певицей, Балабановой, голос которой был чисто мужского характера, низкое, грудное контральто, и пела она так, как написана эта партия у А. Г. Рубинштейна. Но и этот эксперимент был неудачным, а мысль переключить роль Демона на певицу не оставляла С. И. Мамонтова все время, пока он вообще не охладел к опере.

Довольно долгое время я, по делам театра, был очень близок к Мамонтову, хорошо знал его намерения и взгляды на искусство вообще и на оперный театр в частности, видел его домашнюю жизнь и пользовался его гостеприимством, часто беседуя с ним по ночам до рассвета.

С. И. Мамонтову достаточно было увидеть искорку талантливости, будь то певец, художник, музыкант, инженер, балерина, поэтесса, скульптор, он сейчас же присматривался к нему, находил возможность устроить каждому дело, отвечающее его желанию, дарованиям и способностям.

А угадывать, как я уже говорил, он умел.

За Бутырской заставой у него была маленькая гончарная мастерская, где лепили и обжигали керамические вещи: вазы, изразцы для каминов, облицовки домов и пр. Сейчас можно видеть в Москве на старом «Метрополе» — теперь площадь Свердлова (бывшая Театральная площадь) — плафоны «Микулы Селяниновича» и «Принцессы Грезы», сделанные в этой мастерской из майолики по рисункам М. А. Врубеля.

Там, при мастерской, в большой студии С. И. Мамонтова, я перевидал много талантливой молодежи, как говорил Мамонтов, «нового поколения». Помню художника Н. Н. Сапунова, писавшего декорации для оперы «Гензель и Гретель» — Гумпердинка, скульптора Брамирского, совсем юную девушку, талантливую артистку Шорникову, очаровавшую всех

в опере «Каморра» (музыка Эспозито, а текст С. И. Мамонтова). В «Каморре», в роли Джиджи впервые тогда показался и тенор Дмитрий Смирнов, сделавший впоследствии видную карьеру. Здесь часто можно было видеть художника В. Д. Поленова, М. А. Врубеля, К. А. Коровина, А. Я. Головина; здесь встречал я тогда еще молодого художника Павла Кузнецова, вернувшегося с Севера и рассказывавшего Мамонтову о своих планах и намерениях. Тут часто бывал и Жюль Девойод, с которого С. И. сделал прекрасный бюст. В эту мастерскую Савва Иванович любил ездить, как он говорил, «для отдыха» от великой деловой сутолоки и здесь целиком и полностью отдавался вопросам театра и искусства.

Пели, играли, рисовали, лепили, декламировали, сочиняли, работали и отдыхали. Много разного люда здесь перебывало, когда в конце своей жизни, переселился он сюда на житье, на покой.

Летом 1897 г. Н. А. Римский-Корсаков написал «новую» небольшую, в двух картинах, оперу на текст пушкинского «Моцарта и Сальери». Как я говорил, он ознакомил с этим произведением нас, артистов частной оперы во время гастролей 1898 г. в Петербурге. «Моцарта и Сальери» необходимо было на сцене «сыграть». Роль Моцарта очень небольшая, но чрезвычайно трудная, и я — ее первый исполнитель, помнящий, как сам композитор Н. А. Римский-Корсаков интерпретировал ее, как хорошо он «говорил» слова роли.

Началась моя работа совместно с Ф. И. Шаляпиным. Я вспоминаю эти часы художественного общения с артистом. Они мне принесли огромнейшую пользу. Здесь я больше чем когда-либо осознал, как мало мы, оперные певцы, вникали в дух музыкального произведения, выпевая лишь ноты. Задачам сцены мы оставляли чисто внешнюю красивость, ряд голых поз, ту импровизированную оперную ходульность, которая в этой небольшой, но глубоко правдивой роли, оказалась совершенно непригодной, фальшивой, неестественной. Моцарта надо было глубоко почувствовать, передать мельчайшие движения его души, войти в роль и сжиться с ней. Вставала новая, необычайная тогда для оперного певца, задача, сделаться «актером» и научиться играть на сцене так, как играют в драме.

С. И. Мамонтов вносил коррективы, когда мы уже с Ф. И. Шаляпиным, как говорится, «сыгрались», почувствовали друг друга и нашли верный, правдивый тон истолкования драмы на подмостках сцены.

В декорациях М. А. Врубеля и по его рисункам, в костюмах, опера дана была 6 ноября 1898 г. вместе с «Орфеем» Глюка. Н. А. Римский-Корсаков видел ее в свой приезд в Москву и затем в Петербурге в большом посту 1899 г., когда опера приехала туда гастролировать вторично.

Вспоминается курьез. На одном спектакле «Моцарта» Шаляпин мне говорит: «знаешь, я сегодня загримируюсь под Иванова (М. М. Иванов музыкальный критик «Нового времени») — рыжим, в нем есть «этот Сальери», — и сделал себе на этот раз какой-то странный грим. М. Иванов после спектакля пишет: «Роль Сальери очень удалась г. Шаляпину, но только грим его вызывает недоумение» и т. д. Среди артистов име-

лось довольно распространенное мнение, что М. М. Иванов в своих статьях отзывался «благосклонно» только о тех артистах, которые на концертах пели романсы его сочинения. Шаляпин этого не делал, а потому расположением нововременского критика не пользовался. Кстати, вспоминается газетная полемика, вернее, схватка, между В. В. Стасовым и М. М. Ивановым, принявшая бурный характер.

В. В. Стасов, увидев в первый раз в «Русалке» в роли Мельника Ф. И. Шаляпина, написал большой фельетон в «Новостях», газете издававшейся в Петербурге Нотовичем, и озаглавил его: «Радость безмерная». Не помню, в каких выражениях и какими словами он рисовал выдающееся дарование Шаляпина, но хорошо запечатлелось в памяти, как старик высокого роста, с живописным видом патриарха, бывал на каждом спектакле с участием Шаляпина и обращал на себя внимание зрительного зала своим энтузиазмом и особой манерой своих аплодисментов. М. М. Иванову стасовская статья пришлась не по вкусу и он, в свою очередь, обмолвился приблизительно такой цитатой: «Да, конечно, Шаляпин талантливый артист, но у нас, мол, есть и были не хуже его рангом, как Стравинский, Мельников, Корсов, и что вы, дескать, напрасно «закричали», а впрочем ваша манера шуметь больше, чем следует, давно известна».

На этот выпад М. М. Иванова В. В. Стасов разразился уже бранью и назвал нововременского критика «пустым барабаном», а тот в свою очередь Стасова «иерихонской трубой». В известной карикатуре художника Щербова, находящейся в Третьяковской галлерее, они оба талантливо изображены в его «карусели», — М. М. Иванов с большим барабаном, а В. В. Стасов с трубой. Так скрестили свои журнальные перья представители тогдашней музыкально-художественной критики на Ф. И. Шаляпине.

Последовательно за «Моцартом», в частной опере проходили оперу «Юдифь» Серова. Ф. И. Шаляпин впервые сыграл Олоферна, дав на этот раз, по меткому выражению художника В. А. Серова, «злую Олоферну, пятнистую» в отличие от Олоферна — Корсова, который в беглом серовском наброске, в карикатуре, назван «душкой Олоферном».

Б. Б. Корсов, артист Большого театра, пел там эту роль в совершенно ином абрисе. У Ф. И. Шаляпина хороши были моменты скульптурных поз, взятых им с художественных барельефов, которые на фоне декоративных холстов Серова давали яркое впечатление пластической красоты и выразительности.

Вслед за «Юдифью» был показан частной оперой (7 декабря 1898 г.) «Борис Годунов», в декорациях К. А. Коровина. Роли здесь разошлись так: Самозванец — Секар-Рожанский, Марина — Селюк, Федор — Страхова, Шуйский — Шкафер, Варлаам — Оленин, Мисаил — Кассилов. Опера была хорошо слажена сценически М. В. Лентовским, особенно массовые сцены были выпуклы, и хор играл прекрасно. Поставлена опера была в редакции Н. А. Римского-Корсакова, а в заглавной роли в первый раз выступал Ф. И. Шаляпин. Само собою разумеется спектакль «Бориса» с участием Шаляпина явился так же музы-

кально-художественным событием Москвы. Прошел он с выдающимся успехом и триумфом для Шаляпина, у которого эта роль до сих пор остается одним из ярких созданий в его разнообразном и разнохарактерном репертуаре.

Бывая у Шаляпина очень часто, я помню, как он готовился к этой трудной роли, как он волновался, как вынашивал этот образ.

Заставал я Федора Ивановича нередко декламировавшим монолог Бориса — «Достиг я высшей власти». Помню у рояля группу, тогда молодых музыкантов, — Миша Слонов, Юрий Сахновский, Арсений Николаевич Корещенко (его опера «Ледяной дом» шла потом в Большом театре, и в ней Ф. И. Шаляпин играл роль Бирона). «Миша, — обращается к Слонову Шаляпин, — поиграй мне Бориса, что-то тут у меня не выходит одно место». И начинается блуждание по партитуре с остановками, с разбором, с тем критическим анализом, который постепенно, но верно помогает артисту-художнику приблизиться к раскрытию глубочайших красот музыкальной ткани произведения Мусоргского. Часто я встречал здесь и художника К. А. Коровина.

Страница деятельности Шаляпина на подмостках частной оперы Мамонтова знаменует собой период расцвета его редкого дарования. Здесь, в этих условиях, свободно выливалось его творческое начало.

Говоря о постановке в частной опере «Бориса Годунова» и первом выступлении в нем Ф. И. Шаляпина, мне приходится напомнить и о Модесте Петровиче Мусоргском, гениальном творце «Бориса», сколь долго он был забыт и похоронен на сцене оперных театров.

Редкие появления «Бориса Годунова» на сцене «императорских театров» Москвы и Петербурга были явлениями несомненно случайными, и вероятно, по инициативе скорее всего самих артистов, выступавших в заглавной роли Бориса, нежели по желанию дирекции. Я помню, в Москве в Большом театре играли Бориса Б. Б. Корсов и П. А. Хохлов, в Петербурге И. А. Мельников. Частные театры и не пробовали за это дело браться. Да и Мамонтовская опера могла думать об этой постановке лишь только потому, что она получила Ф. И. Шаляпина, артиста, который силой своего таланта возродил к жизни покоившееся на пыльных библиотечных полках гениальное творение Мусоргского.

Много раз мне приходилось с Ф. И. Шаляпиным играть роль князя Василия Ивановича Шуйского. Я видел, как он с какой-то особенной заботливостью относился к этому спектаклю. Его тут все беспокоило и нервировало: и состав исполнителей и звучание хора, и не столько, как это ни странно, заботила его сторона сценическая, сколько музыкальная. На этой почве и возникали разного рода истории и недоразумения с дирижерами, порой скандального порядка. Мне думается, — да оно так и есть на самом деле, — Шаляпин знает не только каждый такт всех вокальных партий «Бориса», но и партий играющих в оркестре музыкантов.

Об исполнении им роли Бориса Годунова мне говорить излишне: оно у всех нас в памяти еще живо.

Как раз к этому времени казенная Московская дирекция императорских театров проснулась. Взоры ее обернулись в сторону скромного соседа — в сторону частной оперы. Кто именно первый там прозрел, не имеет большого значения, но она зашевелилась и забеспокоилась.

Щупальцы ее бюрократических рук потянулись за козырями частной оперы и в первую голову, конечно, за Ф. И. Шаляпиным. Художника К. А. Коровина удалось уже получить раньше, и бывший тогда управляющим Московскими императорскими театрами В. А. Теляковский командирует умного и хитрого царедворца, своего чиновника при дирекции, В. А. Нелидова, к Шаляпину, изъять его из Мамонтовской оперы и всячески заманить в Большой театр.

После многих разговоров и свиданий, предложенный дирекцией долгосрочный контракт был Шаляпиным подписан, и он фактически выбывал из состава частной оперы.

Момент этот был для дела частной оперы чрезвычайно тяжелым, по обстоятельствам, как говорится, совершенно непредвиденным. Нежданно и негаданно над С. И. Мамонтовым повисала гроза, которая вскоре разразилась и окончилась для него катастрофически.

Правление Ярославской железной дороги, в связи с беспорядками, имевшими место по сооружению и проведению этой дороги до Архангельска, попало под следствие, а затем и под суд. С. И. Мамонтов, председатель правления, был в крайнем беспокойстве, выезжал часто в Петербург, к всесильному тогда министру Витте, и принимал меры к улажению создавшегося положения и предупреждению катастрофы.

Помню, как С. И. Мамонтов, приехав от Витте, рассказывал: «Сидим на заседании, вижу, С. Ю. Витте смотрит на меня очень внимательно; думаю: в чем дело, какие мысли бродят в его министерской голове на мой счет, любопытно! После заседания он мне говорит сердитым, раздраженным тоном: «Савва Иванович, я вычитал в газетах, что вы везете заграницу какую-то частную оперу. Что это за вздор такой? У вас там на дороге чорт знает что происходит, а вы няньчитесь с какой-то там оперой?» Я растерялся, никак не ожидал такого разговора и что-то ему ответил, зная, что вопросы искусства ему всегда были далеки и мало понятны».

Перед самым арестом С. И. Мамонтова, я провожал его за границу; проехали много станций и набрасывали план следующего сезона уже без участия Ф. И. Шаляпина и художника К. А. Коровина.

В оперу им был приглашен дирижером Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, который в то время профессорствовал в Московской консерватории. Н. А. Римский-Корсаков только что окончил «Сказку о царе Салтане» и готовил уже «Царскую невесту». Труппа пополнилась новыми видными артистами: В. Н. Петрова-Званцева (меццо-сопрано) — ее голос исключительной красоты и большого диапазона, при крупных артистических данных, сразу же завоевал ей огромный успех у публики; драматический тенор — А. И. Розанов, низкий бас — Н. И. Тарасов; высокий бас — Н. И. Сперанский; лирико-колоратурное сопрано —

А. И. Добровольская; баритон — Н Д. Веков. Эта свежая талантливая группа молодых артистов укрепляла репертуар театра и давала ему возможность делать упор на «ансамблевую сторону», на общую слаженность спектаклей.

М. М. Ипполитов-Иванов поднял музыкальную сторону театра, до того времени оставлявшую желать весьма многого. Он увеличил оркестр, хор и еще больше обогатил репертуар, включив в него не мало опер русских композиторов или вовсе не появлявшихся на казенных сценах, или по каким-то соображениям снятых с репертуара. Сюда надо отнести оперы Чайковского: «Чародейку», «Черевички», «Орлеанскую деву», «Мазепу», «Иоланту»; оперы А. Г. Рубинштейна: — «Горюшу», «Дети степей»; Ц. А. Кюи: — «Ратклиф», «Сарацин», «Сын мандарина», «Кавказский пленник», «М-ль Фи-Фи».

Заново поставлены оперы Римского-Корсакова—«Кащей», М. М. Ипполитова-Иванова — «Ася», Н. Р. Кочетова — «Страшная месть» (по Гоголю), Н. С. Кроткова — «Ожерелье».

В это время, в декоративно-постановочную часть основательно входит Михаил Александрович Врубель. Он резко, в декоративных работах, отличался от своих предшественников, никого не напоминая по манере своего письма. Блеклые, сероватые тона его декораций, после, например, Коровинских пятен, давали иногда мрачное впечатление неоконченного письма, каких-то эскизных набросков; потому, мне думается, и вызывали иногда некоторую «вольную» критику пишущей журнальной братии: «Зачем понадобилось театру приглашение Врубеля, декадентствующего художника?» — писали они.

А декорации к «Салтану» были изумительны по своей сказочной красоте, особенно «город Леденец», чудесно появлявшийся из-за волн морских. Тут было откровение; художнику аплодировал единодушно весь зрительный зал, так захватывающе была эта картина.

В опере «Царская невеста» очень хороша была декорация второго акта. Эскиз этой декорации, неоконченный, передан мной (в дни Октябрьской революции) в музей имени А. А. Бахрушина; туда же отданы и некоторые рисунки костюмов опер, в постановке которых М. А. Врубель принимал участие.

С. И. Мамонтов, несмотря на уход в Большой театр Ф. И. Шаляпина и К. А. Коровина, был окрылен все возрастающим успехом опер русского репертуара и верил, что уход Шаляпина не принесет театру большого художественного и материального ущерба. С привлечением М. М. Ипполитова-Иванова, который был учеником и другом Н. А. Римского-Корсакова, еще теснее крепла связь композитора с театром, что и сказывалось на получении последним всех его позднейших произведений. Н. А. Римский-Корсаков приезжал на генеральные репетиции и присутствовал уже на всех своих премьерах, бурно и восторженно чествуемый и театром и публикой.

С. И. Мамонтов ожидал и от Врубеля большего проявления интереса к театру, не боясь крайних устремлений в искусстве Врубеля,

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
1904 г.

окрещенных «декадентством», а, напротив, всемерно и как только возможно их поощряя и поддерживая.

Однако, в силу сложившихся неблагоприятных условий, театру угрожали неудачи, с которыми он упорно и долго боролся.

Вернувшегося из-за границы С. И. Мамонтова, спустя несколько времени, перед самым открытием сезона, арестовали. Посажен он был в тюрьму «Каменщики» — на Таганке.

Для театра это был второй и самый чувствительный удар. Среди работников театра переполох и волнение. Как пойдет дальше дело без материальной поддержки? Нашлось газетное воронье, которое каркало и пророчило неминуемую и скорую гибель театру; писали: «Голова и туловище отрублены, — у частной оперы остались одни болтающиеся ноги».

Среди работников настроение было подавленное. Кто-то подал мысль просить Шаляпина временно отложить свой переход в Большой театр на один сезон и вернуться помочь театру пережить катастрофу. Ф. И. согласился и спел в начале сезона несколько спектаклей, имея в императорских театрах контракт сроком позднее.

Стали думать, как повести дело с дирекцией императорских театров, чтобы она отпустила Шаляпина добровольно, наивно полагаясь на ее, дирекции, милость и добросердечное отношение к огромной массе работников. Выбрали делегата к тогдашнему директору императорских театров.

Всем казалось, что директор сможет понять просьбу, обращенную к нему целым коллективом тружеников театра. Но, увы! Просьба потонула в бюрократическом усмотрении, в холодном равнодушии к судьбе полезного театрального предприятия, показавшего себя художественно самым достойным образом. Директор ответил, что-де контракт с Шаляпиным подписан Московской дирекцией, что он помочь здесь бессилен. Пробовали говорить с В. А. Теляковским; тот в свою очередь сослался на план репертуара, сделанный уже Большим театром с участием Шаляпина, и, словом, дело с Шаляпиным провалилось.

А Шаляпин, услыхав новую оперу Римского-Корсакова «Царская невеста», так пленился ролью Грязного, что просил Римского-Корсакова переделать ее для него. Николай Андреевич ответил: «Написал я роль, имея в виду баритона, и переделывать не могу».

Сезон 1899—1900 г. начался. Несмотря на ущемление и чувствительный прорыв, грозивший катастрофой и форс-мажором, театр получил неожиданно, сюрпризом, кредит у публики.

Сборы поднялись настолько, что дирекция воспрянула духом и могла продолжать дело без особых аварий. Но, как всегда, в ожидании покойника в передней толкутся гробовщики, в кассу театра влезли «добрые» люди, «спекулянты и кулаки». В трудные моменты платежей они ссужали дирекцию деньгами за грабительские проценты, надев, таким образом, петлю, крепко охватившую материальные ресурсы театра. Помогал этому и владелец помещения театра кулак Солодовников, не стеснявшийся подымать и увеличивать аренду за театр. Тут была беда, как говорится, горше прежней.

А между тем работа в театре проходила с необыкновенным артистическим подъемом и успехом у публики. С. И. Мамонтов писал из тюрьмы: «дух у меня бодрый, перевожу новую оперу Зигфрида Вагнера (сын Рихарда Вагнера) «Медвежья шкура», — сюжет забавный, много фантастики; может быть веселый спектакль».

Его изредка в тюрьме навещали родные, приносившие нам в театр сведения о состоянии его здоровья — он страдал бронхиальным удушьем. Письма от него я получал периодически, и вопросам искусства С. И. Мамонтов в тюрьме отдавался с каким-то юношеским увлечением и запалом. Надо было удивляться, как легко он переживал состояние лишения свободы, будучи от природы живым, подвижным человеком.

Лично мне не давала покоя мысль о преступлении С. И. Мамонтова: в чем, как, где его вина, и как все это получилось? Я порывался его увидеть в тюрьме и расспросить об этой, нежданно, негаданно, свалившейся на его голову беде.

Свидание я получил и, не скрою, шел на него с большим волнением. Конвойный ввел Савву Ивановича в отдельную комнату, и мы остались вдвоем. Пауза. Он, одетый, как всегда, в черный застегнутый сюртук, выглядел свежо и бодро, но несколько взъерошенный и желчно говорил: «Знайте, что я в случившихся обстоятельствах невиновен, это все объяснится на суде. Как ни странно, но здесь, в заключении, я отдыхаю, могу, наконец, прийти в себя, опомниться, чего со мной никогда не бывало в жизни, за массой нужных дел. Человеку необходимо иногда заглянуть внутрь себя и проверить себя. Совесть моя покойна, и к искусству сейчас я ближе, чем когда бы то ни было. Продержитесь до моего возвращения, и все будет хорошо». Однако держаться было крайне трудно, несмотря на видимые успехи у публики.

Как раз к этому времени, посланный на юг, в Крым, С. И. Мамонтовым, молодой композитор Василий Калинников оканчивал музыку пролога к опере «В 12-м году», либретто которого написано было С. И. Мамонтовым. В. Калинников был болен туберкулезом и написал только Пролог, который и был дан с большим успехом 16 ноября 1899 г., в составе артистов: Цветковой, Секар-Рожанского и Шкафера. Оперой дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов.

Подводя итоги этого сезона (1899—1900), когда труппа работала фактически без активного участия С. И. Мамонтова и с потерей Ф. И. Шаляпина, надо сказать, что сезон художественно был богат «новыми» постановками нигде еще не игранных опер Н. А. Римского-Корсакова, Ц. А. Кюи, М. М. Ипполитова-Иванова и других композиторов.

Художественная жизнь театра не только не замирала, а, напротив, развивалась, получив возможность культивировать молодые дарования как среди артистического персонала, так и среди оркестрантов, воспитывая новое поколение консерваторской молодежи. Ввиду же затруднительного материального положения дирекции, решено было дело переорганизовать в «товарищество артистов на марках».

Жалованье было определено в довольно скромных размерах, и в театре, дающем отличные сборы, все обещало успешное его продолжение. Иного выхода не виделось.

Театр в весеннем сезоне выехал на гастроли в Киев, который считался музыкальным городом, но долгое время был лишен оперы по случаю пожара старого театра.

Играли мы в «Театре Соловцова», где подвизалась драма. Театр небольшой и для оперы совершенно не приспособленный, с плохой акустикой. Киевляне к русской музыке отнеслись с недоверием, и сборы были слабые. Нам рекомендовали вместо «Садко», «Бориса», «Орлеанской девы», «Царской невесты», дать «Гальку» Монюшко и «Богему» Пуччини. Тогда, говорили киевляне, сборы у вас подымутся, а если вы на гастроли пригласите тенора Медведева (Мих. Ефим. был любимцем киевской публики), успех будет обеспечен, аншлаги у кассы. Тенора Медведева мы не пригласили, но «Гальку» и «Богему» поставили, и публика наполняла театр охотно. Музыкальная критика, напротив, очень одобряла направление театра и его спектакли. Особенно горячо отзывался музыкальный критик Чечотт, тот самый, который так неодобрительно когда-то писал о моем первом дебюте в театре Сетова.

Но за эти годы произошло так много перемен и в моей личной артистической жизни, что неудачи и огорчения сменились кипучей и радостной артистической деятельностью. Сцена Мамонтовской оперы возродила меня к совершенно иной жизни, пониманию художественных задач оперного театра, а влияние Саввы Ивановича Мамонтова, в смысле строго серьезного отношения к этим задачам, помогло мне совершенствоваться и избегать многого, что так или иначе омещанивает и опошляет жизнь артиста-художника.

Суд над С. И. Мамонтовым и всем правлением дороги состоялся. Мамонтов был оправдан. Додержать театральное дело до его возвращения, как он этого хотел, не удалось. Какие же к тому были причины? Помещение по своим размерам театр Солодовникова давал прекрасные сборы; сыгравшаяся, очень хорошая труппа, отличный репертуар—все это говорило в пользу успешного преодоления кризиса на «началах товарищества». Оно и образовалось под управлением крупного музыканта, композитора и дирижера Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова.

Когда правление товарищества подошло вплотную к состоянию театрального имущества, то оказалось, что «паучьи лапы» кредиторов успели уже оплести паутиной дело так, что при малейшей заминке в погашении задолженности имущество театра: декорации, бутафория, костюмы, библиотека и обстановка, мебель, рояли и т. д. поступало в продажу. Самым главным кредитором явился сын умершего Гаврилы Солодовникова, П. Г. Солодовников. Этот тогда еще молодой человек наследовал от своего папаши такие же, если не более, хищнические таланты. Он, что называется, в делах коммерческих пощады не давал никому и грозил постоянно закрыть театр, «если в срок ему не будут уплачены деньги».

Это был уже Дамоклов меч. Трещина была настолько очевидна и велика, что дело зашаталось крепко. С. И. Мамонтов, при создавшихся обстоятельствах, уже не являлся представителем театра и от него отошел. К этому времени следует отнести и начало психического заболевания М. А. Врубеля.

Помню, как его жена, Надежда Ивановна, однажды приехала в театр расстроенная и рассказывала, что «с Мишей происходит что-то неладное, он очень возбужден и заговаривается». Вскоре появился в театре и сам М. А. Врубель. Подойдя к группе товарищей артистов, он говорит (я это очень хорошо запомнил): «Я хочу спеть Тореадора и показать вам, т. е. артистам, как надо его исполнять».

Все между собой переглянулись и подумали, что это шутка, что Врубель хочет, вероятно, внести какие-либо коррективы исполнителям этой роли, как это иногда он делал. Его спросили: «Ты, что же, Миша, шутишь, или как это понимать?» Он серьезно, и как будто с обидой, повторил: «Я не шучу и покажу вам, что такое Тореадор». Почему он именно остановился на Тореадоре — осталось загадкой.

Болезнь стала для его близких и родных настолько очевидной, что спустя немного времени его поместили в лечебницу д-ра Усольцева для нервных больных в Петровском парке.

Работая в частной опере, М. А. Врубель одновременно писал своего «Демона». Как-то я к нему зашел на квартиру, на Малой Лубянке; он отдернул занавеску дрожащими руками, и я впервые увидел поразительное полотно — низвергнутого с облаков Демона, написанного ослепительными красками. Этот вариант Демона готовился к очередной выставке «Мира искусства» в Москве. Я взглянул на художника, который молча созерцал свое новое создание, но нервные, судорожные подергивания его лица говорили о его внутренних, глубоких переживаниях. Он и тогда казался сильно изменившимся, похудевшим и очень раздражительным, нервно возбужденным, нездоровым.

Здесь же, кстати, я должен отметить еще одно психическое заболевание талантливого артиста, с которым я работал в зале Кононова, в Петербургском товариществе и встретился в Мамонтовской опере, тенора Г. А. Кассилова, известного артиста тогдашней провинции. Человек веселого нрава, он и как исполнитель ролей характерного репертуара был блестящим. Отличный Бобыль в «Снегурочке», Торопка в «Аскольдовой могиле», Подьячий в «Хованщине», Мисаил в «Борисе»—галлерея типов, отмеченная тогда художественной критикой.

Одеваясь со мною на спектакль в одной уборной, он стал мне говорить, что скоро получит генеральский чин и поедет воевать (а он был поручиком и Георгиевским кавалером, к тому же страстным охотником). Ну, думаю, охотники поврать любят, Кассилов—тоже; но через несколько дней явилась в театр его жена, плачущая, испуганная и рассказала, как он с ножом в руках гонялся за ней. Вскоре его отвезли в больницу для душевнобольных, где в буйном состоянии он и умер.

К грустным явлениям в частной опере должно отнести и пожар Солодовниковского театра после окончания спектакля «Садко». Театр был переполнен публикой, и гарью пахло уже во время представления. Осмотр театра пожарной охраной не обнаружил ничего угрожающего. Спектакль благополучно окончили, но в ночь я был разбужен у себя на квартире прибежавшим курьером: «вставайте, горит театр!» Когда пришли в театр, горел зрительный зал, и через отверстия железного занавеса сцены было видно море огня, пожиравшего внутренность театрального зала.

Временно опера перекочевала в Никитский театр. Помню, что заминка перехода обратно в исправленный театр Солодовникова была за потолком, и М. А. Врубель написал плафон, закрывший неоконченный ремонтом потолок.

М. А. Врубеля я видел в последний раз, когда он, по каким-то личным делам навещал С. И. Мамонтова в Бутырках, в мастерской «Абрамцево». Он был молчалив и, мне казалось, задумчив. После его ухода С. И. Мамонтов произнес, провожая его взглядом по двору: «Дело Врубеля плохо, он несомненно очень серьезно болен». Мы уже знаем сейчас, как угасала постепенно жизнь этого знаменитого художника, как мучительно и терпеливо он нес бремя гаснувшей жизни, и несмотря на то, что он ослеп и ничего уже не видел, бодрость его духа, по свидетельству близких ему лиц, не оставляла его до конца жизни. Умер он в Петербурге.

Теперь мне остается сказать о последнем этапе частной оперы. Владелец Солодовниковского театра П. Г. Солодовников заявил представителям «товарищества» следующее: «Театр на будущий сезон сдан мною антрепренеру Кожевникову, с товариществом никаких дел я иметь не могу что с вас, собственно, возьмешь, когда вы перестанете платить мне аренду?» «Но до сих пор мы вам платили, и вы видите, как дело оперы сейчас упрочилось, по сборам, по успеху» — пробуют смягчить кулацкий аппетит банковского воротилы и дельца. (Солодовников был одним из директоров Земельного банка.) «Я уже подписал контракт с Кожевниковым, и дело окончено!» — был его категорический ответ.

«Товариществу» оставалось искать театр и перебираться на новое место. К этому времени освободился театр «Эрмитаж», в Каретном ряду, где играл Художественный театр, который перебрался в свое новое помещение в Камергерском переулке (теперь — Проезд Моск. Худож. театра).

Частная опера открыла свой последний сезон в театре «Эрмитаж» Я. В. Щукина. Сборы хотя и были хорошие, но театр был мал и убыточен, с грехом пополам едва оплачивал самые необходимые расходы: аренду театра, оркестр, хор, техническую и постановочную часть. Артисты, солисты и режиссура почти что ничего не получали, работая между тем любовно и самоотверженно. Всем нам бесконечно жаль было потерять дело, которому было отдано много забот, труда и, главное, увлечения, энтузиазма и огромного любовного пыла.

Обстоятельства были сильнее нас. Поддержки материальной ни откуда не поступало. С. И. Мамонтов был единственным меценатом, который толкнул оперный театр на путь художественности.

Итак, Мамонтовская опера, впервые в России, доказала с наглядной убедительностью, что оперный спектакль не есть только виртуозно-вокальное внешнее искусство, а что опера — это, прежде всего, театр, где слово, звук, краска, организованные в художественные образы и драматическое действие, становятся выразителями идеологии окружающей действительности; в своей борьбе с косными формами старого оперного театра, Мамонтовская опера осуществляла, на смену феодальному оперному театру, лозунг национально-буржуазного театра и, что всего важнее, выдвинула принципы художественно-реалистической оперы.

Мамонтовская частная опера в свое время сделала огромное дело, пробудив в «русском обществе» интерес к русскому искусству и русской опере, показав ее красоты и ее огромные богатства. Она дала ряд художественных постановок, открыла Ф. И. Шаляпину исключительную возможность свободно творить, выявив его дарование во всей силе.

Самым важным и показательным стимулом крупных завоеваний театра С. И. Мамонтова — был его репертуар, исполненный в сравнительно короткий срок. Вот его перечень:

Глинка — «Руслан и Людмила», «Жизнь за царя». Даргомыжский — «Каменный гость» (поставлен ранее в театре Лианозова), «Русалка». Верстовский — «Громобой», «Аскольдова могила». Мусоргский — «Борис Годунов», «Хованщина». Бородин — «Князь Игорь». Серов — «Рогнеда», «Вражья сила», «Юдифь». Чайковский — «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Чародейка», «Черевички», «Иоланта», «Орлеанская дева», «Мазепа», «Опричник». Рубинштейн — «Демон», «Горюша», «Дети степей», «Купец Калашников». Римский-Корсаков — «Снегурочка», «Майская ночь», «Садко», «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста», «Кащей», «Псковитянка». Кюи — «Ратклиф», «Сарацин», «Кавказский пленник», «Сын мандарина», «М-ль Фифи». М. Ипполитов-Иванов — «Ася». Кротков — «Ожерелье». Кочетов — «Страшная месть». Калинников — «В 12-м году» (Пролог).

Из репертуара иностранных опер, впервые поставленных в России: «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Богема» Пуччини, «Орфей» Глюка и «Гензель и Гретель» Гумпердинка.

Нелишним будет сказать, что театр частной оперы, впервые в Москве, популяризовал утренние и праздничные спектакли для учащейся молодежи и для массового малоимущего зрителя по значительно удешевленным ценам.

Работники театра лелеяли мысль сделать его общедоступным, народным оперным театром, каким в сущности он являлся в отличие от своего феодального соседа, Большого театра. Контингент публики частной оперы был совершенно иным, чем в Большом театре, и театр, созданный крупным капиталистом, выдвигавший в своих постановках националистические устремления крупной российской буржуазии, работал, в сущности, на социально пестрого слушателя — интеллигентного разночинца, на широко демократические круги.

XI

Московский Большой театр

Когда я, будучи еще учеником по певческому делу, занимаясь постановкой голоса, проходил мимо Большого театра, сердце мое замирало и усиленно стучало в груди, а в голове мелькали мысли «Как бы было хорошо попасть сюда, в этот театр — вот истинное счастье!» О нем многие, и в их числе я, мечтали, сидя на школьных скамьях консерваторий, музыкальных школ и прочих учреждений, готовящих певческую молодежь к артистической деятельности.

В свое время я ходил на пробы голосов, слушал других и пробовался сам, чтобы окунуться в это «святая святых», где мной переслушано было столько замечательных певцов. Мне было до них, как до неба, далеко. Мои скромные голосовые данные тогда совершенно тонули в этой громаде театра.

Вспоминаются живо увлечения тенором Закржевским, прекрасным певцом и актером — он очень хорошо пел Рауля в «Гугенотах».

Когда я впервые увидел в «Гугенотах» Фигнера, мне вспомнился Закржевский: что-то было у него общее от артистичности, изящества и темперамента, с которыми названный артист проводил свои роли. Опера «Гугеноты» была одной из любимых в то время публикой и нами опер и вторая, любимая, — «Фауст» Гуно. Здесь вспоминаю тенора Усатова, единственного, кажется, учителя Ф. И. Шаляпина. Приятный музыкальный певец с несколько тремолирующим голосом. Но кто был наш кумир, — это тенор Преображенский, выдающийся по красоте тембра голос баритонального характера, свободно идущий к крайним верхам до верхнего тенорового «до» включительно. Репертуар его был очень большой и разнообразный, и певец он был хороший, итальянской школы, выступал преимущественно в операх иностранного репертуара — «Фауст», «Пророк», «Гугеноты», «Лоэнгрин», «Трубадур» и т. д. Успехом он пользовался исключительным. Когда пел Преображенский, нельзя было достать билетов; в кассе их брали с бою и со скандалом. Торговали ими и «барышники», продавая по большим — двойным и тройным — ценам дешевые места.

«Барышник» это своеобразный тип спекулянта. Главарь этой шайки театральных мародеров обретался и восседал обыкновенно в небольшом Охотнорядском * трактире, куда его мелкие агенты приводили «почтеннейшую публику», и там шел торг; это — днем, а по вечерам они, как ночные тати, шмыгали между колоннами театрального вестибюля, с поднятыми до ушей воротниками, в надвинутых на глаза картузах и шапках, предлагая товар: «нужен билетик-с? пжалте, — дешево можем отдать пжалте, купец, без торгу, по своей цене!»

Почему-то всех они величали «купцами». Барышники нередко делали театральную «погоду», особенно с заезжими звездами, вроде Мазини, Таманьо, Дузе, Сальвини. Многие из них наживали крупное состояние и слыли богатеями. Про артистов они говорили так: «На Преображенском да на Хохлове дело верное, тут без проигрыша заработаем!» и зарабатывали. Впоследствии зарабатывали без проигрыша и на Ф. И. Шаляпине.

С барышничеством происходила долгая и упорная борьба власть имущих, но ликвидация этой спекулятивной и вредной организации пришла с революцией.

К любимцу москвичей артисту П. А. Хохлову симпатии были безграничны. Он дебютировал на сцене Большого театра чуть что не со студенческой скамьи Московского университета и пленял мягким ласкающим голосом — баритоном, ровным во всех регистрах, великолепной внешностью и прирожденным изяществом.

В Онегине Хохлов был барин с головы до пят; здесь все было в чарующей гармонии, и роль эта им проводилась с большим тактом и артистической законченностью. Он был как бы создан для этой роли и до сих пор остается непревзойденным, хотя истинным актерским дарованием он никогда не обладал, и про него можно было лишь сказать, что он умел хорошо держаться на сцене и только. Но про тенора Н. А. Преображенского и этого нельзя было сказать; он был целиком от оперного штампа, с приправой некоей ходульной деревянности. Все это, однако, ему прощалось за его голос и пение — так же, как и Мазини.

Про Хохлова рассказывали разные анекдотические истории, как, например, он, в компании своих приятелей и друзей, ранним утром, возвращаясь с пирушки, подошел к площади Большого театра, где когда-то был сооружен каменный бассейн и где водовозы бочками брали воду, которую затем развозили по городу (водопровода тогда еще не существовало). Приятели просят Хохлова: «Паша, сделай милость, спой из Демона». Хохлов взбирается на балюстраду бассейна и начинает: «Проклятый мир, презренный мир, несчастный, ненавистный мне мир».

Ни один, кажется, благотворительный концерт не обходился без участия П. А. Хохлова, и что бы он ни пел на бис, ему всегда кричали: «Хохлов, не плачь». Это значило спеть арию из «Демона»: «Не плачь, дитя, не плачь напрасно».

---

* Охотный ряд — торговые ряды в центре города, ныне уничтоженные.

В роли Демона он был копией с известной картины художника Зичи, т. е. «сладкозвучный Демон» — прямая противоположность шаляпинскому Демону, идущему от Врубеля и в интерпретации Федора Ивановича получившему иное освещение; а лирические места в исполнении Хохловым этой партии поражали могучей и плавной органной звучностью.

Видное место в труппе Большого театра занимал долгое время артист Богомир Богомирович Корсов, отличавшийся своей широкой образованностью и редкой по тем временам артистичностью.

Его инициативе принадлежит появление на сцене Большого театра многих русских опер, как «Борис Годунов», «Юдифь», «Вражья сила», «Сон на Волге», где он исполнял заглавные роли и, странно, все они получались у него лишенными главного — ощущения типично русского, насыщенности русским характером, землей, бытом, особым складом, чем, например, в совершенстве обладала Д. М. Леонова.

Б. Б. Корсов, актер французской школы, весь был на ходулях, на ложном пафосе, на картинности.

Он и в жизни был живописен со своей гривой черных длинных кудрей и черными усами, говорил нараспев, точно декламировал. Но где Б. Б. Корсов был во всех отношениях великолепен — это в «Гугенотах», в роли графа де Невера.

Вспоминаю прекрасного баса Бутенко. Красивый и мягкий его голос был исключительного диапазона; он так же легко и свободно пел Руслана, как и Марселя. Погиб он от дифтерита, когда мы еще не знали спасительной противодифтерийной прививки, погиб в цветущем возрасте, полный здоровья и сил.

Среди женского персонала помню первоклассную певицу Альму Фострем, колоратурное сопрано, и ряд исключительно даровитых артисток, создавших на сцене яркие образы — Э. К. Павловскую, А. П. Крутикову и М. А. Дейшу-Сионицкую. В общем труппа Большого театра всегда была богата и голосами и дарованиями. Вступление мое в эту труппу уже застает новое поколение артистов, когда все названные мною окончили свою службу и на сцене не появлялись. Я вспоминаю о них как о далеком прошлом, когда Москва никакой частной оперы и не имела. Оперный театр был тогда один — «Большой императорский», и в посту, когда он не давал спектаклей, на короткий срок появлялась в частных антрепризах итальянская опера.

Насколько для меня был притягательным Московский Большой театр в мои ранние годы, когда я еще не вступал на подмостки сцены, не знал жизни и быта театра, не пробовал, так сказать, вкусить его даров, — настолько уже искушенный, хотя и небольшим, но все же опытом, я впоследствии к нему охладел. Частная же, Мамонтовская, опера это прошлое желание мое — быть принятым в труппу Большого театра — окончательно погасила.

И когда бы впоследствии я ни попадал в зрительный зал Большого театра, даже на спектакли с лучшими силами я скучал; я не наслаждался, как в былые годы, тем или другим певцом; я уже разбирался в недо-

статках, я их видел, я их чувствовал на каждом шагу, я критиковал, и это отравляло удовольствие.

Ходил я уже в Большой театр на спектакли экстраординарные и на «новые» постановки. Все рядовое и будничное меня не манило. Мне думается, продолжай успешно свое существование частная опера Мамонтова, я бы никогда и не попал на подмостки казенных сцен.

Переход или, вернее, возвращение Ф. И. Шаляпина с частной сцены на императорскую, для нас, артистов частной оперы, было тогда явлением малопонятным. Казалось, весь он, с его огромным дарованием, с его пониманием задач искусства, наконец с его «волевым» началом художника, не вязался с казенным, чиновным, бюрократическим укладом и усмотрением. Единственная причина этого перехода — материальная обеспеченность, которая играла уже в те годы для Шаляпина не малую роль, а также прекрасно оборудованный, обставленный с роскошью театр, где Шаляпин, разумеется, сейчас же и занял подобающее ему место.

И мой «случайный» приход в Большой театр оказался кстати и ко времени. Я не терял связи ни с Ф. И. Шаляпиным, ни с К. А. Коровиным, изредка наведываясь к ним. С прекращением частной оперы Мамонтова я был не у дел — безработным. Снова возвращаться на провинциальные сцены никакого желания у меня не было. В это время меня увлекал Художественный театр, и я жалел, что я не артист драмы, что не могу работать на этой сцене, где все волновало — и артисты и обстановка и, главное, режиссерская часть, репертуар, исполнение: во всем захват, интерес новизны, еще нами не виданной, не осознанной. Какое художественное богатство, сколько красоты, сколько вкуса: «Царь Феодор» — и И. М. Москвин, «Доктор Штокман» — и К. С. Станиславский, «Снегурочка» — и В. И. Качалов. Потом репертуар А. П. Чехова, А. М. Горького, Шекспира: «Юлий Цезарь» в постановке Вл. И. Немировича-Данченко и «Гамлет» с Гордоном Крэгом!

Это был целый огромный мир, к которому мы прикоснулись; как тут было не закружиться нашим бедным головушкам! На оперной сцене ничего подобного никогда не бывало. Мамонтовская опера, правда, в некоторой части своих постановок отошла от старых, обветшалых форм и показала художника-декоратора, поставив его в план режиссуры, и это был сдвиг правильный и симптоматичный, но оставались еще огромные стороны художественного механизма, которые надлежало исследовать, осветить, вскрыть и направить, утвердить, дабы явить «законченное целое». Но этому не суждено было сбыться, дело, не успев расцвести, оборвалось и увяло на полдороге.

Режиссер Н. Н. Арбатов делал пробы в опере Кожевникова à la Художественный театр, но К. С. Станиславского не повторил или, вернее, не стал Станиславским в опере. Натурализм оказался для оперы делом малопригодным, и то, что Иван Сусанин приезжал в телеге в первом акте «Жизни за царя», и то, что Маргарита в «Фаусте» во время арии «В Фуле жил да был король» вместо работы на пряже поливала из лейки цветы в клумбах, никого из нас не прельстило и не порадовало, а огор-

чило. Конечно, Маргарита могла поливать цветы, отчего же нет? Правдиво до натуральности, но в музыке-то Гуно чувствуется прялка и заменить ее, — значило исказить удачно оформленную композитором мысль. В этом же театре Солодовникова кто-то из режиссеров-новаторов, не помню кто именно, — выпускал Демона в разных нарядах: каждый акт он был переодет. Актер, певший эту роль, явился, помнится, в блестящей короне и в мантии; кто-то в публике, сидевший со мной рядом, заметил: «Глядите, ведь это из «Прекрасной Елены», царь Менелай». В последнем акте Демон предстал одетым в черкеску и в золотых сапогах. Тут уж понять было трудно, в чем, собственно, дело и что хотел этим сказать режиссер. И опять свободомыслящий сосед, сидевший рядом со мной, говорит: «На то он и Демон, чтобы ходить по-разному; раз он на Кавказе летает, значит, может и в черкеске». В театре, помню, встретил на этом спектакле С. И. Мамонтова; любопытствую, что он скажет и как это понимать? Он сказал, что опера эта называется «Номед», — новая — и улыбнулся. Это означало — понимай наоборот.

Н. А. Римский-Корсаков как-то, вернувшись из поездки в Москву, зашел в Мариинский театр. «Ну что вы там видели новенького, Николай Андреевич?» — спрашивают его в режиссерской артисты. — «Видел в одном оперном театре «Евгения Онегина», да только не совсем понимаю то, что видел: сцена на балу у Лариных, занавес поднялся, с первых же тактов интродукции на сцену выскочила орава девок и парней с тряпками и полотенцами, вытирают мебель, толкутся, хихикают... Ничего не понимаю, к чему это, зачем? А это, видите ли, режиссер сделал вводную сцену, любопытно! Но у Чайковского этого нет, к чему это, зачем?»

Про какой театр говорил Н. А. Римский-Корсаков — я не знаю, но знаю, что с появлением «новой режиссуры» в опере подобные явления безусловно могли иметь место.

Мне вспоминается постановка «Орлеанской девы»: сцена на площади, коронование короля Карла VII, играет в соборе орган, идет хорал, а в это же время около какой-то тележки на площади начинается возня и свалка, чуть не драка загулявших людей; появился страж и — пожалуйте — в участок потащили. Маленький эпизод невинного характера, народная сценка сделана не плохо режиссерски, но беспокоил вопрос: нужна ли она была и к месту ли пришлась? «В чем дело?» — спросил я приятеля режиссера. «Да видишь ли, сцена эта очень длинна и наводит скуку на зрителя; я и ввел эпизодик, чтобы скуку разбить, рассеять, но они (т. е. исполнители) плохо выполнили мое задание и получилось не то, что я задумал — клякса!»

Не вдаваясь в критику попыток новой режиссуры обновить оперную сцену, приходится констатировать одно положительное явление. В опере появляется режиссер-постановщик, и его имя афишируется: «постановка оперы — имя рек — такого-то».

Московский Художественный театр высоко поднял знамя режиссуры и этим дал толчок театрам оперы. В них кроме режиссеров чисто оперного жанра появляются также режиссеры драматические. В Петербурге

возникает театр «Музыкальной драмы». Оговариваюсь, я спектаклей его не видел и не знаю, каковы были там достижения, но ясно одно: оперный театр зашевелился; он уже не удовлетворяется повторением старого шаблона,—он дерзает, пробует, ищет—нужды нет, что ошибается. Ошибки полезны, учиться и на них не плохо. Но режиссеру драмы, попавшему в оперу, необходимо еще уменье слушать и чувствовать музыку, певца, понять хоровую массу, что можно делать и чего делать не следует. Открылись перспективы серьезных задач сцены. Работа театру нужная, необходимая, от нее не может отойти артист, художник, режиссер, искренно преданный и любящий дело.

Вот какие мысли роились в моей голове, когда я случайно зашел к К. А. Коровину.

Добрый и сердечный человек, Константин Алексеевич Коровин, всегда дружески и участливо ко мне относившийся, жил тогда в Пименовском переулке, близ Каретного ряда, в маленьком деревянном домике. Ранняя весна, пригревает солнышко, дворик, крылечко, вошел и вижу: стоят рыболовные удочки, да какие, особенно как-то раскрашенные, цветистые, нарядные, таких никогда и не видывал. На этакие удочки и рыба-то охотнее пойдет—красота! К. А. Коровин—страстный рыболов—сам сидел в мастерской своей, красил их и любовно на них смотрел: «Что, Шкафер, хороши палочки? Эта, брат, штучка, пойдет на выставку!» Удочки и сачки, лески, поплавки были оригинальны, и художник большого вкуса сказывался и на маленьком деле. К. А. Коровин уже служил в императорских театрах—работал в Москве и Петербурге, как декоратор и художник-консультант. Он оказал мне содействие в поступлении в Большой театр, и сделалось это весьма просто и легко.

Я не имел никаких претензий и нуждался лишь в подходящей работе, надеясь ее найти и в казенном театре. Впервые переступаю порог могущественнейшей конторы императорских московских театров, управляющим которой в то время был Н. К. фон Бооль. В приемной его служебного кабинета, где я ожидал свидания с ним, ничто не говорило о жизни театра и искусства: чиновники с портфелями, в вицмундирах, лакеи в расшитых золотом ливреях, курьеры в форме—словом, чиновный департамент. Это был для меня новый мир, незнакомый и чуждый.

Я подписал контракт артистом-певцом, но через некоторое время мне была поручена и режиссерская работа по постановке оперы «Вертер» в Новом театре. Тогда это был филиал Большого театра, где давались небольшие оперы и драмы.

Живо помню, что после подписания мной контракта я счастлив особенно не был; наоборот, было нехорошо на сердце, будто сделал жестокий промах, в котором придется раскаиваться. В сознании плохо укладывался «чиновный элемент»—этот видимый вицмундирный парад не успокаивал, а раздражал, всем видом своим являл он власть, и она выпирала из каждой пуговицы, из манеры с вами говорить, глядеть на вас, снисходить к вам. Чувствовалась казарма с капральским оком. Кругом до слуха доносилось: «слушаю-с», «точно так», «как прикажете», «будет исполнено!»

Мне, пришедшему, как говорится, «с воли», казалось это диким. «Вот те на, думал я, не ко двору я попал, здесь служба, да еще и казенная, придворного ведомства». Особый режим, другие правила, субординация, чинопочитание и низкопоклонство. Это было дело, как говорится, из другой оперы, мудреное и сложное для вновь вступившего в этот храм искусства, как его величали чиновные заправилы. Необходимость заставляла оглядеться, познакомиться с окружающим и «привыкать». В Большом театре я встретил старых своих товарищей вместе учившихся певческому делу. «Ну, что, ты поступил к нам в Большой, поздравляю,—жал мне руку С. И. Г.—Очень рад, но только я кое-что хочу тебе сказать»,—он посмотрел по сторонам, как бы опасаясь, не подслушивает ли кто его слов. Никого кругом не было; мы встали в темный уголок, и он мне говорит: «Ты поменьше здесь разговаривай и никогда ничего плохого не говори про контору и конторских чиновников: будет все там известно и тебя съедят, послушай моего дружеского совета».

«Вот оно что, начинается служба!» подумал я.

Как раз я был позван в контору к управляющему. С непривычки говорить с начальством—держал себя несколько развязно, говорил особенно громко, не стесняясь, сидел, вставал, ходил, что-то доказывал, но по лицу управляющего видел, что ему некогда со мной вдаваться в пространную беседу: он подписывал бумаги, звал капельдинера, отдавал приказания, не слушал, как будто меня и нет здесь и не существую я совсем, и говорю я не ему, а стене. Положение становилось неловким, а для меня и глупым и тягостным. Оборвав речь и откланявшись, я вышел из кабинета начальника. Меня встретил К. И. Крыжановский, старший суфлер Большого театра; он присутствовал в конторе при моем визите: «Батенька, да разве так можно разговаривать с управляющим?» Я недоумеваю: «Сказал что-нибудь несуразное, не кстати и не к месту, что такое,—скажите!»—«Размахивали руками, громко говорили, критиковали репертуар, хвалили Шаляпина,—тут этого не любят: это вам не частная опера—с начальством надо уметь разговаривать!»

Вошел главный режиссер В. С. Тютюнник (он сменил А. Ив. Барцала), про которого рассказывали в театре смешные истории. В. С. Тютюнник держал в руках портфель, битком набитый бумагами, и ждал приема с докладом. Он был в черном сюртуке, застегнутом на все пуговицы, и имел вид лица официального. Строгий и холодный взгляд его говорил: «при исполнении служебных обязанностей я ношу маску и на моем лице прочитать никому ничего не удастся; я—сфинкс!»

Таким я его и помню в Большом театре. Он был молчалив, неохотно отвечал на заданные ему вопросы и много отдавал времени писанию бумаг в контору; рапорты, отношения, заявления мелькали на его режиссерском столе.

«Василий Саввич, что ты все пишешь, пишешь без конца, неужели так тебе это полагается по должности?»—спрашивали его товарищи. — «Что же делать—приходится, а иначе с «ними» (т. е. с конторой) нельзя!»

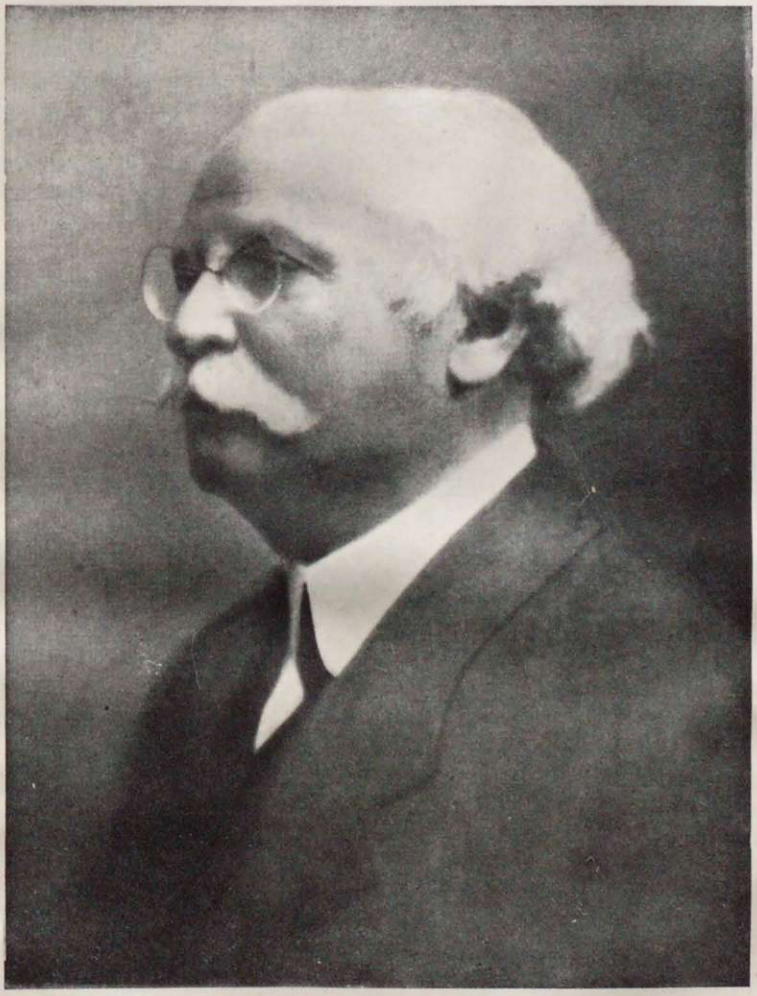
Печатный орган, называемый «Журнал распоряжений», объявлял: «За ревностную и усердную службу вахтеру Ивану Забубенному объявляется благодарность», «Артисту оперной труппы Иосифу Комаровскому высочайше пожалована золотая медаль на анненской ленте для ношения на шее».

И. Н. Комаровский, мой приятель (хороший товарищ, его любили в труппе), был режиссером сцены. Получив медаль, он ходил именинником. «Вот и хорошо, Василий Петрович, говорил он мне,—медаль золотая, весит изрядно и заложить не вредно, когда нужда будет». Медаль была с весом. В дни высочайших тезоименитств регалии эти выносились наружу, украшая грудь, шею и петлицы вицмундиров, сюртуков и фраков: был парад. Живописнее всех в таких случаях бывал полицеймейстер театра П. А. Переяславцев, конной гвардии полковник; грудь его парадного мундира увешена была сплошь крестами, медалями, звездами, на поясе гремела сабля. Бравый полковник был отменно приветлив и вежлив со всеми, первый поклонится и осведомится: «Как ваше здоровье, как поживаете?» У этого военного человека бывали статские мысли. В знаменитой курилке Большого театра, вблизи сцены, куда шли артисты в антрактах передохнуть, сидя на старинных александровских времен диванах, они перекидывались новостями театральной жизни; здесь можно было услышать много такого, чего не говорилось вслух, публично. Комната располагала к уютному интиму, своего рода клуб. П. А. Переяславцев был в хороших отношениях с актерской братией и закуривал душистую папиросу, вынув ее из золотого портсигара, крышка которого сплошь была усыпана, как бисером, монограммами. Вставив папиросу в длинный янтарно-пенковый, хорошо обкуренный мундштук, он закуривал, делал большую затяжку и, выпуская густыми колечками дым, рассказывал сидящим: «Был вчера в Эрмитаже, ужинал, съел пожарские котлеты, хорошо их там дают,—отличный трактир, люблю за приличную кухню!» И опять крепко затягивался папиросой. «А как насчет поросеночка с кашей, а грибочки в сметане, и блинчики с зернистой, с лучком и чтобы холодненькая поповская, как, Петр Андреевич, по-вашему?»—спросит артист П. П. Фигуров, большой гастроном, художник по части тонких блюд, распорядитель товарищеских пирушек. Разгорался своего рода турнир: кто где ест, пьет, закусывает, и тут же рядом стороннее сообщение: «Наш-то дурак»...—«Да кто?»—«Ну, не знаете, там на Дмитровке сидит (контора императорских театров была на Дмитровке)—сцепился с постановочной частью: «то не так, это не так»... Сам ни черта не понимает, а любит изобразить генерала.—Не люблю дураков!»

«Кто дураков любит, особенно когда им хорошо живется на тепленьких местечках!»—«Завтра приезжает Теляковский».—«Приедет барин—разберет».

Курилка постепенно наполняется вновь пришедшими чинами постановочной части. Здесь, в среде артистической, они держали себя проще и были весьма любезны и внимательны к актерским жалобам, просьбам, заявлениям.

Вбегает в курилку костюмерша, ищет чиновника, заведующего костюмами, взволнована: «Ах, опять Екатерина Васильевна (Гельцер) рвет



В. И. СУК
Главный дирижер Московского Большого театра
1928 г.

и мечет:—«что же они со мной делают! я же им толком все рассказала, показала, час целый с ними проговорила и спросила: «слышите, дорогая моя, слышите? поняли, сделаете, дорогая? Может быть я не умею вам объяснить, как эта юбочка должна на мне сидеть,—я повторю, мне не трудно вам повторить, дорогая моя!» Вы слышите, как я их просила, и вот, пожалуйте, что они мне прислали, можно это надеть?..—Ах какое мученье! Подите к ней сами объясниться».

Чиновник нахмуренный идет в уборную к Е. В. Гельцер.

«Да, Екатерина Васильевна шутить не любит.—Таланты, известно, всегда капризны; они без капризов не могут!»

Новое явление:

«Ну что они со мной сделали! Зарезали, без ножа зарезали! Олухи, идиоты, дурачье,—ох, не могу!»—«Да что случилось, Карл Федорович?»—«Да, нет, не могу. Вы понимаете: Кун, он меня в могилу зарывает!»—говорит Вальц, главный машинист и декоратор (Франц Францевич Кун, заведующий освещением сцены). Освещение все перепутал, а Коровин говорит: «Что же нарочно что ли мне все декорации испортили, я же установил на репетиции свет, все было записано. Что же дают на спектакле?» Я говорю: Франц Францевич, вы перепутали со светом. А он еще и улыбается, ему все нипочем,—ну, знаете, хоть кого взорвет!—«У меня, говорит, все записано, что говорил Коровин, я так и делаю».—Вы понимаете, можно с этим человеком иметь дело? О-о-х!» Валится на диван, вытирая с лица капли пота.

Карл Федорович Вальц прослужил в Большом театре четверть века на посту главного декоратора и машиниста. Редкий, исключительный знаток и мастер своего дела—талант. С горячим темпераментом, влюбленный в свою работу, он до преклонных лет своих сохранил юношескую бодрость и, что называется, целиком, без остатка, жизнь свою отдал театру. Его любили, уважали и ценили как прекраснейшего человека и выдающегося художника сцены. Кто же в Москве не знал волшебника Вальца?! Чудеса превращения мрачных замков в роскошные сады с фонтанами, провалы городов, пожары, появление плывущих по морю кораблей, колоссальные разрушения, приводящие зрителя в смятение и ужас,—все это было делом огромной фантазии и рук К. Ф. Вальца. Культурнейший человек, он никогда не переставал интересоваться искусством Запада, часто выезжал в Европу и имел четкое представление о «новых веяниях». Очень охотно он делился с нами впечатлениями от своих поездок и пробовал применять все хорошее из своих наблюдений в своей декоративно-машинной части. Как сейчас вижу перед собой этого маленького роста человека с румянцем на лице и с черными в стрелку закрученными усами, в пенсне, он всюду свободно и легко подымался по высоким лестницам, на колосники, был беспокойным Фигаро и... действовал. Голос его, звучный и громкий, командовал в антрактах огромной армией сценических рабочих. Тут уж ему никто не смел мешать; он был царь и бог, повелитель смертных. То и дело слышалось: «давай, подтяни сукно, на втором, на третьем, ниже! выше! зало, черти! смотри в оба!»—и «Э-э-эх!.. ну, что

они со мной делают! Отдай назад!» И так до тех пор, пока все будет готово и слажено к началу акта. Тогда он скажет режиссерам: «можно начинать!»—и занавес поднят, сцена открыта для зрителя. И это в течение долгих, долгих лет. Изо дня в день, из ночи в ночь Карл Федорович оставался примерным тружеником театра и искусства. Его пятидесятилетний юбилейный спектакль на сцене Большого театра, уже при Советской власти, был торжеством, где юбиляра чествовали с редким единодушием, которого он был достоин. Он недавно умер, и память о нем будет долго жить в стенах Большого театра, с которым он прожил прекрасную многолетнюю жизнь и горячо его любил.

Франц Францевич Кун, как его называли, «осветитель сцены», который расстроил Вальца, напутав эффекты декоративного освещения, был также старый работник Большого театра и с К. Ф. Вальцем неразрывно, дружески жил и работал бок-о-бок, ибо декорация и свет—родные сестры. Если сегодня К. Ф. Вальц в сердцах, сгоряча, ругнул Ф. Ф. Куна, то завтра он его обнимет и поцелует. «Ну, ведь можешь же ты сделать хорошо, почему же вдруг возьмешь и испортишь картину,—чудак ты, братец ты мой!» И опять дружба восстанавливается до очередного скандала и недоразумения.

Крупные художественные силы, вроде К. А. Коровина и др., принесли с собой в Большой театр иные взгляды на задачи искусства, и каждый по-своему их проводил в театре. Это вызывало недовольство, раздражение и обиды лиц долго и хорошо сжившихся с существовавшим режимом казенных театров. Борьба со старым привычным началом шла исподволь, отдельными вспышками, историями, недоразумениями, не принимая пока что острых форм, а сохраняя, до поры до времени, некоторый такт и спокойствие.

Нехватало согласованности, именно той «художественной спайки», какая была у чиновной братии, хотя и там между собой они умели интриговать, хитро и ловко подставляя друг другу ножку. Интрига театральная в казенных театрах имела особый, так сказать, колер, и нити ее бывали неощутимы порой даже для театральных дельцов, опытных, имевших связи в высших сферах и знавших то, чего обыкновенным смертным — артистам — знать было не дано.

Актер, в массе, чаще всего болел получаемым содержанием и желанием иметь такой репертуар ролей, который бы повышал его материальное благополучие. «Сколько получаешь?» — Отсюда отталкивалось и все остальное.

В казенных театрах артистические оклады в опере доходили до двадцати, двадцати четырех тысяч в год. Гастролеры получали особую плату по количеству петых ими спектаклей. Контракты заключались и на продолжительные сроки, до трех лет включительно. Их имели опытные, репертуарные, с именами артисты, так называемая «головка» труппы. Остальные— приливы и отливы, испытуемые в степени их пригодности. Они-то и переживали остроту своего неустойчивого положения, не зная, какова будет их дальнейшая участь. И сплошь и рядом участь этих людей зависела от

конторских заправил, независимо от личной талантливости и работоспособности певца. Немало достойных и видных артистических сил покидало казенный театр только по той причине, что не ладило с администрацией театра, не умело или не желало ей нравиться и угождать. А угождать и нравиться не каждый мог, и этому делу необходимо было учиться.

Такая задача на первых порах предстояла и мне, впервые очутившемуся в такой сложной обстановке.

Сцена, искусство — одно, контора, чиновники, управители — другое. Род некоего крепостничества, а с ним и большого головотяпства, самодурства — «чего моя нога хочет».

Два эти различных мира пребывали в постоянном антагонизме и борьбе. Артисты силились отстоять свои права на задачи искусства, контора же своим вмешательством сплошь и рядом путала, сбивала, рушила всякие намерения, всячески желая подчеркнуть, что управляет театром о н а, к о н т о р а. Мое вступление в театр застает на месте управляющего Н. К. фон Бооля. В театре его не любили, но боялись. Это был сухой чиновник, относившийся к делу театра с чисто формальной стороны и поощрявший такую, именно, службу, как он ее понимал на своем посту управляющего, строго блюдя порядок и дисциплину. Любил бумажное производство, писал самолично множество бумаг, распоряжений, приказов, отношений и пр., не видя за этим потоком департаментского формализма живого дела театра. Это чиновничество, как саркома, хронически подтачивало и разъедало дело театра в угоду начальственному усмотрению: оно было всесильно.

Воспоминания некоторых артистов императорской сцены дают на этот счет богатейший материал, но эти воспоминания в большинстве касаются сцен драматических, об опере же из лиц, причастных к ней, мало кто рассказывал, как будто там обстояло все благополучно и говорить было не о чем.

История оперного театра дореволюционного периода дает богатейший материал, и я нахожу не лишним осветить бытовые странички старых казенных театров, в которых я пробыл некоторое время в качестве артиста и режиссера, осветить, хотя бы и невольно субъективно, а может быть и близоруко, лишь основные свойства и характерные черты всего того, чему я был живым свидетелем, а иногда и активным участником. Нужно сказать, что в императорских театрах крепко жили старые традиции, порядки и взгляды на искусство. Руководители разными частями сидели на своих насиженных местах по многу лет, были людьми маститыми, «заслуженными» и в своем тесном кругу уважаемыми. Появление каждого «нового» лица, будь то артист, либо чиновник, встречалось с некоторого рода осмотрительностью, недоверчиво, подозрительно: «кто, мол, ты таков, откуда взялся и каково отношение к тебе начальства?» Ежели конторское око тебя одобряло, твое дело в шляпе, и ты «свой»; в противном же случае отношение к тебе сугубо безразличное, казенно формальное, разве что выдающийся голос, талант ли, дарование заставляли при-

знать твое присутствие в труппе нужным, нелишним, а быть может и ценным. К таким явлениям относились, скажем, наши корифеи оперной сцены как Ф. И. Шаляпин, покойный ныне Л. В. Собинов и здравствующая Народная артистка А. В. Неждановa. Я говорю здесь пока про Московский Большой театр, где я начал свою казенную службу; все же остальное оставалось в режиме и рамках тех правил и установленного старого приказного строя, который корнями своими исходил от театра времен расцвета крепостного права. А потому в театре тлетворный дух рабства, кабалы и казармы чувствовался весьма ощутительно. На видных местах оставались все те же приказные люди, что и раньше, — только видоизменился их внешний облик; вместо кафтана получился вицмундир, от которого шел иногда аромат гоголевских типов. Все они целиком и полностью олицетворяли эту замечательную галлерею, за очень малым исключением. Людей, любящих театр и понимающих искусство и его значение, было среди них немного.

И в самом деле, ежели на верхах восседали «вельможи», то им подвластные были всякие случайные люди, делающие карьеру, и это ничего не значило, если какой-либо чиновник, хлопотавший о месте в консисторию, попадал в консерваторию, либо в театр.

Один такой чин монтировочной части Большого театра сам откровенно рассказывал сослуживцам, что рассчитывал служить по духовному ведомству, а попал по ведомству дирекции казенных театров. Он говорил «Что ж! я и театр люблю, охотно сижу в Малом и смотрю игру прекраснейших актеров». Так эти служилые люди и делали каждый свою карьеру.

Полковник Конного полка В. А. Теляковский назначается директором императорских театров. По этому случаю в Москве острили. О. А. Правдин, известный актер Московского Малого театра, улыбчиво рассказывал друзьям: «Ну, дождались, управляющим к нам назначили из конюшенного ведомства полковника Теляковского. Давно ли мы стали лошадьми?»

В. А. Теляковский служил по придворно-конюшенной части и вначале был управляющим московскими императорскими театрами, а затем уж директорствовал над театрами Москвы и Петербурга до революции включительно. В. А. Теляковский считался не плохим человеком и хорошим хозяином. Но какая же связь между конюшенным ведомством и театром, искусством? — возникал у актерствующей братии недоуменный вопрос. Разрешался же он, вероятно, легко и просто: близкими отношениями В. А. Теляковского с тогдашним министром двора бароном Фредериксом, который, будучи также офицером Конного полка, устраивал своих сослуживцев однополчан, куда, видимо, они желали: влияние, связи, протекция играли, разумеется, огромнейшую роль. Эта каста сановников окружала себя уже «доверенными» людьми, послушными воле своих повелителей. Чинопочитание и субординация здесь были в особом почете. Когда директора театров В. А. Теляковского ожидали в Москву, то вся московская контора оживала и к приему начальства готовилась как к военному параду. В его кабинет чины являлись в вицмундирах и при орденских знаках,

точь в точь как к Хлестакову гоголевские чиновники. Там мелькали маменькины сынки, хлыщеватые молодые люди, чиновники «особых поручений», которым, собственно, никаких вообще поручений никто не давал. Они были как гарнир, салат к украшению директорского блюда, эти в своем роде Бобчинские и Добчинские огромного придворного ведомства, будущие Земляники, начальники богоугодных заведений, а то и Скалозубы.

Директор Теляковский, при своих наездах, любил давать интервью в мелкие театральные журналы, где появлялись такие сведения, которые одних очень волновали, других радовали; в общем же мало кто им доверял, ибо сам же директор, в следующий свой приезд, опровергал, изменял мысль, им ранее сказанную. Получалась путаница и неразбериха. Актеров, главным образом, волновали новые контракты, прибавки жалованья; они били в самый корень их существования. Дирекция торговалась, и когда Теляковский выжимал у крупного актера, получающего большую сумму, сто—двести рублей, это делало его именинником, и он хвастливо говорил: «С Иванова нажил!» А в это же время постановочная часть тратила деньги на заведомо ненужные постановки опер и балетов, многие из которых проваливались чуть ли не с первых представлений. Это пахло десятками тысяч рублей. Кто же за это отвечал? — Контора отписывалась — на этот счет там сидели «деловые» люди, знающие канцелярское дело тонко. Там было все разнесено по графику ведомостей, и дела в синих обложках распухали до таких размеров, что контора расширялась и в ширь и вверх и вниз; шкапов и полок нехватало. Бумажное производство буквально захлестывало театр: кто только не писал и не отписывался! Чиновники с завистью говорили про тех, кто ловко умели написать «бумажку с вывертом», с такими оборотами речи и туманными словами, в которых невозможно было разобраться человеку, не посвященному в тайны канцелярской кухни. Когда вы спрашивали, как надо понимать написанное, вам отвечали с улыбкой: «Н-н-н-да, понимать следует и так и этак, как будто и хорошо, а в то же время никуда не годится!» Контора на этот счет среди чиновников имела талантливых людей, своего рода заслуженных специалистов. Я говорю об этом на основании личного опыта, когда в должности главного режиссера Большого театра приходилось учиться довольно основательно этой хитроумной грамоте, особенному крючкотворству языка при писании бумаг.

Сейчас же невольно встает в памяти оригинальная и типично-бюрократическая фигура старшего врача Московской дирекции Л. И. Казанского, любившего писать бумаги и сочинявшего их с большим юмором. В его врачебном кабинете театрально-приемного покоя, кроме врачевания недугов всех работников театра, происходили сцены, красноречиво говорившие о большом влиянии старшего врача на дела конторской администрации. Так, кто-то, получая от него доверовый порошок от кашля, жаловался ему на несправедливость конторских распоряжений и просил его вмешательства и защиты. Он отвечал: «Ну, хорошо, на этих дураков (конторских заправил) я найду управу, они у меня запляшут». Не знаю,

плясали «дураки» или нет, но только Л. И. Казанского боялись и выслушивали его советы и указания внимательно. Контора говорила: «Казанского нельзя не слушать — умный и хитрый, чорт его знает, пойдет к директору и наговорит такого, что всем не поздоровится!»

Л. И. Казанский к тому же был шумлив, говорил нарочито громко, держался начальнически и любил, когда его, статского советника, величали: «вашим превосходительством». Часто в нападках конторы, держа сторону актерствующей братии, приходившей к нему на прием, он давал советы по делам служебным: куда итти, с кем и как надо говорить и кого слушать и с кем считаться. Он знал такие секреты начальства, о которых не знал никто. Ему была знакома почти вся сложная политика «закулисных» дел дирекции. Ежели необходимо было о чем-либо точно и верно узнать в конторе по интересовавшему вас делу, шли к Л. И. Казанскому и там получали желаемый ответ.

По существу добрый и гуманный человек, опытный и знающий дело врач, Казанский в то же время являлся в театре иногда «притчей во языцех». Говорили про него нивесть что: «бояться его надо, подведет и выдаст головой, интриган особой складки, чуть что и пожалуйте на расправу!»

Однажды, когда я сидел в его кабинете, раздался звонок по телефону; он берет трубку, слушает: говорит контора. Он быстро мне дает отвод и предлагает слушать совместно. «В чем же дело?» задаю вопрос. «В том, отвечает Казанский, что с ним (звонил управляющий конторы) нельзя говорить без свидетелей — откажется при случае от своих слов: «Я этого не говорил, — вы сочинили!»

Внешне все как будто были в ладах и даже в дружбе между собой, а на самом деле происходили беспрерывные подвохи, каверзы, дрязги и интриганство. Там, что называется, один другого ел поедом.

Все же вместе они были опекунами живого дела театра, и доктор Казанский в этом органе управления играл не последнюю скрипку благодаря редкому таланту человека, политиканствующего и желающего играть видную роль среди чинов дирекции.

Возглавлял эту огромную фалангу чинов дирекции директор императорских театров В. А. Теляковский, постоянное жительство которого было в Петербурге. Московские театры видели его «гостем», причем он в день, два успевал обойти театры, принять доклады, обревизовать, так сказать, учреждения ему подведомственные и спешил домой. Артисты труппы видели особу директора лишь во время спектакля, сидящим в директорской ложе. Балетом он интересовался больше, чем оперой, разве, если в дни его пребывания в опере пели Собинов и Шаляпин, остальное шло мимо внимания его превосходительства. Чиновники докладывали, им верили, ну а массы людей в трех труппах — оперной, балетной, драматической — да плюс театральное училище, знали только лишь свое ближайшее начальство, но до особы директора, как до неба, было далеко. «Рядом сидит в ложе, видишь, а попробуй-ка его достать обыкновенный смертный... шалишь! не так-то просто и легко!» Мог — разве только

Шаляпин, когда у него установились с В. А. Теляковским личные приязненные отношения. Не один раз мне приходилось видеть, как Шаляпин отправлялся во время спектакля в костюме Бориса, Мельника, Мефистофеля в ложу директора ходатаем по делам театра.

Директор однажды распорядился переводом хора на контракты, а кроме того угрожал: «испрошу разрешения министра двора закрыть театр на некоторое время, распущу хор и снова объявлю его набор!» Таково было отношение к массам работников театра.

1905 год поднимает волну революционных схваток. Москва на баррикадах. Театры временно закрыты. Пресня в пожаре восстания: там идут расстрелы, весь город наводнен войсками, всюду пикеты, патрули. Я жил на Тверском бульваре и видел, как подвезенным орудием громили Романовку (меблированные комнаты Романова), где ютилась учащаяся беднота, студенты, курсистки, ученики консерватории.

На Бронной улице огромная баррикада; оттуда выстрелы; молодежь там стойко держалась несколько дней, казачьи разъезды разгоняли толпы и кучки собиравшихся обывателей; нагайки свистели в воздухе и падали на головы случайных прохожих, женщин и детей. Били, избивали направо и налево.

В нашем доме образовался пункт добровольной скорой помощи: перевязывали раненых, вносили в квартиры. Кто-то донес: «здесь живут революционеры». Дворник взволнованно объявил: «Наш дом завтра будет обстрелян, выезжайте». Наскоро собрались к родственникам с Тверского бульвара на Первую Мещанскую. Пробирались через весь центр города, извозчиков не видно, шли пешим ходом, останавливаемые, обыскиваемые членами союза черносотенцев, из «Союза русского народа», который возглавлялся погромщиком Грингмутом, издателем «Московских ведомостей», и оголтелым попом Восторговым. На Мещанскую улицу добрались поздно вечером. Вся улица была сплошь в баррикадах. Наваленные телеграфные столбы, деревья, камни, сломанные заборы, а кругом зловещая тишина. Изредка мелькали фигуры встревоженных обывателей, передающих те или иные слухи о ходе революции.

В театре было настроение приподнятое, взволнованное ходом событий; спектакли играли с перебоями, репетировали неохотно, занимались чтением газет, когда они появились, и обсуждением происходившего. Шпионаж в театре зажимал рты охотникам к пространным разговорам на политические темы.

В марте 1906 г. Московская контора известила меня бумажкой: «распоряжением директора вам надлежит отправиться в Петербург не позднее завтрашнего дня». Я в недоумении: зачем командировка, в чем дело? Пробую узнать в конторе — молчание и формальная выдача денег на проезд.

XII

Мариинский театр

В Петербурге являюсь на прием к директору В. А. Теляковскому. Несмотря на блестящую чиновную свиту, окружавшую директора В. А. Теляковского, он держался очень просто, без какого-либо налета помпадурства, которое выпирало из каждой вицмундирной пуговицы его подчиненных.

«Вам надо теперь же поехать к Римскому-Корсакову; он написал новую оперу «Сказание о граде Китеже», послушайте ее вместе с К. А. Коровиным и привезите мне ответ». К. А. Коровин был тут же в кабинете директора.

По дороге к Н. А. Римскому-Корсакову К. А. Коровин мне рассказал следующее: «директор выписал вас из Москвы для режиссерской работы по постановке новой оперы Корсакова, с которой мы сейчас и познакомимся. У Теляковского желание в режиссуру Мариинского театра постепенно вводить свежие силы; Палечек стар и его уже плохо слушают».

Вот, где была разгадка моего экстренного вызова в Петербург. Лично мне такая милость дирекции не улыбалась. Мариинского театра я не знал и, будучи природным москвичом, никогда не любил чиновного Петербурга и не имел никакого желания покидать Москву, тем более что там закипела огромная художественная жизнь, где режиссуре отводилось особливо исключительное внимание. Мне казалось ужасным быть оторванным от Художественного театра, где мы, молодые оперные режиссеры, имели возможность очень многому учиться, хотя бы и бегло, поверхностно, случайно, но иметь какую-то зарядку на новые взгляды, течения, запросы передового театра, отвернувшегося от старого, привычного, заштампованного трафарета, в котором пребывал многие годы и театр русской драмы. Об опере говорить и не приходится, ибо она танцовала в хвосте драмы и за исключением мамонтовских постановок самостоятельных путей не знала. С переходом в Петербург я лишался самого для меня необходимого, что и высказал тогда же К. А. Коровину. Н. А. Римский-Корсаков был предуведомлен о нашем приходе и ожидал нас. Либреттист оперы Н. А. Бельский, здесь же присутствовавший, познакомил нас с сюжетом, а затем Николай Андреевич сел за рояль и начал проигрывать оперу,

напевая своим басом, с хрипотцой, вокальную часть. Многое на первых порах казалось трудным и необычным для оперного представления, особенно роль Гришки Кутерьмы, главного исполнителя оперы, требующая от певца огромного актерского дарования; опера была необычна и по своему сюжету; реализм переходил к мистике, разрешаясь в райских селениях, где «жизнь и радость вечна!»

Общее же впечатление было настолько неопределенно, что К. А. Коровин, после того, как мы, уже откланявшись Корсакову, остались наедине, сказал: «Ну и скучищу же написал он: какие-то молебны, отпевания, — тоска!» Лично меня захватывали хоровые, массовые сцены. Работа для режиссуры представлялась исключительно заманчивой и интересной, и, в то же время, сложной и ответственной; отказаться от нее наотрез казалось мне малодушием, с другой же стороны, оперная режиссура в то время только что пробовала робко о себе заявлять и лишь кое-где проскальзывала попытка уйти от оперного шаблона. Н. Н. Арбатов в театре Солодовникова резко взял курс на театр музыкальной драмы. Там, правда, были некоторого рода «неувязки» с музыкой, ее характером, стилем, но уже были налицо заметные режиссерские достижения.

Я дал согласие принять работу по постановке оперы и просил В. А. Теляковского о заключении со мной контракта в виде пробы, лишь на один год. Мне предстоял режиссерский дебют в первоклассном оперном театре, каким считался тогда Мариинский.

Необходимо было предварительно с ним ознакомиться; для этой цели я получил командировку на весь великопостный сезон и посещал Мариинский театр ежедневно.

Труппа этого театра насчитывала в своем составе большое количество прекрасных, выдающихся певцов, великолепный хор, исключительный оркестр, во главе которого находился маститый Эдуард Францевич Направник.

Спектакли, которыми он лично дирижировал, проходили с исключительным исполнительским ансамблем. Тут все подтягивалось, настороженно и внимательно, каждый из участвующих в спектакле желал исполнять малейшие указания замечательного дирижера.

Э. Ф. Направнику поклонялись; его авторитет считался в театре незыблемым. Замечаний его искали и ждали как манны небесной.

В антрактах можно было его видеть сидящим и отдыхающим в большом бутафорском королевском кресле, в коридоре мужских артистических уборных, куда к нему и направлялись, как к духовнику на исповедь, все желающие. Несколько строгое и сухое выражение его лица и глаз освещалось временами доброй улыбкой; причесанные кверху волосы слегка были завиты, бородка подстрижена, а щечки как будто подрумянены.

Э. Ф. Направник, несмотря на преклонный свой возраст, выглядел в то время свежо, молодо и бодро; в повседневной работе поражала его исключительная работоспособность; казалось, что он не знает устали, — так бесконечно внимательно он руководил всем музыкальным аппаратом театра.

Во время репетиций мне приходилось видеть, как вокруг него люди изнемогали от напряженного артистического труда, а он, сидя за своим дирижерским пультом, продолжал священнодействовать, нисколько не меняя темпа, не спеша окончить намеченного им к репетиции плана. Репетиционная работа того времени не ограничивалась часами; все зависело от намерений того или иного дирижера; во всяком случае она не была утомительной; репетировать Э. Ф. Направник любил. Об этой слабости его знал весь театр.

Не явиться на репетицию к Э. Ф. Направнику без особо уважительных причин — значило навлечь на себя его немилость, нерасположение, и в лучшем случае равнодушие. Он знал индивидуальные свойства каждого певца и оркестрового музыканта. Обмануть его было невозможно.

В личности Э. Ф. Направника Мариинский театр имел фигуру настоящего генерал-мюзик-директора, в полном смысле слова ответственного руководителя. Молодой, в то время, дирижер Ф. М. Блуменфельд вступал за дирижерский пульт под водительством и опекой Э. Ф. Направника, которого во время его репетиций можно было всегда видеть за партитурой, сидящего в темном зрительном зале и консультирующего со своим юным коллегой.

Там нередко можно было видеть и Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова.

Музыкальная сторона Мариинского театра была, не в пример прочим оперным театрам страны, на очень высоком уровне. Музыку здесь любили и ею глубоко интересовались. Достаточно просмотреть огромный репертуар этого театра, чтобы воочию увидеть его культурно-музыкальный багаж. И если многим замечательным русским операм не суждено было удержаться в репертуаре или не быть принятыми, то для этого все же не было достаточно причин. Дирекция не жаловала, например, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина — ту «могучую кучку», что открывала «новые» страницы русского музыкального творчества.

Я застал в Мариинском театре культ Рихарда Вагнера. Ему в репертуаре отведено было почетное место, и весь великопостный сезон принадлежал вагнеровским абонементам. Исполнение этих спектаклей под управлением Э. Ф. Направника отличалось таким высоким музыкальным уровнем, что приезжие знаменитые немецкие дирижеры, которых оркестр и хор, приглашали ради бенефисных спектаклей (как то: Мук, Мотль, Ганс Рихтер и Никиш), делая визит Э. Ф. Направнику, высказывали ему свое восхищение от исполнения опер Вагнера. В исполнении «Кольца Нибелунгов» участвовали крупные артистические силы, среди которых на видном месте был И. В. Ершов, блестящий исполнитель Логе, Зигмунда и Зигфрида.

Огромное артистическое дарование, исключительная музыкальность, кипучий темперамент, при особенно благородной внешности, ставили этого артиста на большую художественную высоту.

Едва ли в Германии для вагнеровской трилогии имелся исполнитель равный Ершову по огненности и страстности фразировки и пластики.

И. В. ЕРШОВ

«Зигфрид» Р. Вагнера — Зигфрид

Мариинский театр — 1909 г.

Роли свои И. В. Ершов передавал с совершенной художественной законченностью и давал в них незабываемые образы.

Ради артиста Ершова стоило смотреть «Кольцо Нибелунгов» в Мариинском театре, ибо, выключая оркестровое исполнение и прекрасный певческий ансамбль, постановка «Кольца» во многом являлась неудовлетворительной, а местами (как в «Золоте Рейна» плавающие русалки) просто смешна. Этих русалок на особых тележках катали по заднему плану сцены, на виду у публики верхних ярусов. Технически постановочная часть не отличалась изобретательностью, и дело ограничивалось подражанием худшим образцам немецких сцен. Обстановка — декоративно-формальное копирование того, что было показано в Германии.

К участию в этих спектаклях на гастроли приглашалась артистка Фелия Литвин, героическое сопрано, обладательница исключительного по силе, плавности и выразительности голоса и отличной школы. Несколько портила общее впечатление громоздкость ее фигуры, но великолепная пластика и умная интерпретация ролей, в которых она выступала, являли собой образец первоклассной артистки, у которой нашим певицам многому можно было поучиться. Фелия Литвин была украшением европейских оперных сцен. Мне удалось ее видеть в «Юдифи», где она трудную в вокальном отношении партию побеждала с неимоверной легкостью.

Московский Большой театр еще под управлением И. К. Альтани пробовал поднять «Зигфрида», которого, по слухам, разучивали в течение трех лет и на котором любимец публики тенор Н. А. Преображенский, совершенно для этой роли не подходящий, сорвал свой прекрасный голос. Кому из администрации понадобилось экспериментировать на карьере столь прекрасного певца итальянской школы, каким я помню Н. А. Преображенского? «Зигфрида» и «Валкирию» в Московском Большом театре давали под управлением немецкого дирижера Байдлера, но без видимого успеха. Весь же цикл «Кольца Нибелунгов» поставлен был значительно позднее под управлением дирижера В. И. Сука. Таким образом инициатива постановки «Кольца» принадлежит Мариинскому театру, в репертуаре которого трилогия удержалась на долгое время. Целая серия выдающихся молодых артистов, одаренных богатыми голосами (как В. И. Куза, М. Э. Маркович, Л. Я. Липковская, В. И. Касторский), участвовала в вагнеровских спектаклях, а если сюда ввести группу и более опытных и заслуженных, как М. А. Славина, А. Ю. Больска, Е. И. Збруева, А. М. Давыдов, К. Т. Серебряков, А. В. Смирнов, И. В. Тартаков, то мы получим блестящий состав, которому мог бы позавидовать любой первоклассный оперный театр Европы.

Тут было чем восхищаться знаменитым немецким дирижерам! Русская оперная сцена сумела здесь показать с большим блеском свою музыкально-артистическую культуру. Увлечение циклом Вагнера среди певческого персонала было огромное. Вагнеристы стихийно были захвачены музыкой и, что называется, «смаковали» расшифровывание вагнеровских лейтмотивов и втолковывали в головы малопосвященным эту трудную

музыкальную грамоту. К ним принадлежал и я, впервые знакомившийся с этой музыкой.

Необходимо подчеркнуть, что на преодоление трудностей изучения артистами «Кольца Нибелунгов» затрачено было много времени. Во время спектаклей в зрительном зале можно было видеть слушателей, сидящих с клавираусцугами в руках, делающих какие-то отметки: то были истые поклонники и почитатели гениального композитора. В антрактах, в коридорах и фойе театра, то и дело слышалась немецкая речь, переносившая вас в Германию, на родину великого композитора.

С началом мировой войны Вагнер сходит с наших сцен. Вместо музыки Вагнера, мы получаем музыку Н. А. Римского-Корсакова в виде цикла его опер, которые ставятся на обоих казенных театрах Петербурга и Москвы.

Мое вступление в Мариинский театр застает уже определенный резкий поворот к «русской музыке», в частности к Н. А. Римскому-Корсакову. Мариинский театр имел из вновь написанных Корсаковым опер: «Садко» в декорациях Аполлинария Васнецова, «Псковитянку» в декорациях А. Я. Головина, «Царскую невесту» и приступал к постановке новой оперы — «Сказание о граде Китеже». В репертуаре же имелись «Снегурочка», «Майская ночь». «Бориса Годунова» Ф. И. Шаляпин пел в старой декоративной обстановке. Готовились возобновить «Князя Игоря» — Бородина в декорациях К. А. Коровина и «Юдифь» в декорациях В. А. Серова. Эти оперы включались в шаляпинский репертуар, по его настойчивой просьбе. В Москве, в Большом театре, он сыграл уже «Моцарта и Сальери», «Псковитянку», «Анджело» — Ц. А. Кюи, «Ледяной дом» — А. Н. Корещенко. Театрально-казенный корабль медленно, тяжело, грузно, но все же поворачивался к художественным задачам иного порядка.

Определяется крепкое внедрение вновь народившегося направления «Мира искусства» в художественно постановочную часть театров. Художники: Александр Бенуа, А. Головин, К. Коровин, А. Васнецов, В. Серов, К. Малютин, Н. Клодт — вся эта выдающаяся группа начинает работать в театрах Петербурга и Москвы.

Тем не менее подход к новым веяниям не был ни достаточно серьезным, ни обоснованным каким-либо планом, которому следовали казенные оперные театры. Советчики подсказывали директору те или иные меры к улучшению аппарата, и он пробовал проводить их в жизнь, но не всегда удачно. В данном случае было налицо влияние на директора художников К. А. Коровина и А. Я. Головина, а затем и Ф. И. Шаляпина. Разумеется, влияние таких выдающихся лиц давало и ощутительные для дела результаты, о чем говорят новые постановки того времени как в опере, так и в драме и в балете. Режиссерски, всеми сценическими постановками в опере Мариинского театра, руководил заслуженный артист О. О. Палечек, в прошлом артист, бас, певший на этой сцене ответственные партии и затем много лет состоявший учителем сцены, а вместе с этим и руководителем оперного класса Петербургской Консерватории. Его

я застал уже в преклонном возрасте, но полным сил и здоровья. Он с юношеским пылом во время сценических репетиций бегал, волновался, энергично показывал ту или иную сцену актерам, хору, статистам, жестикулируя, с пафосом и подъемом в местах особо зажигательных, добиваясь от исполнителей предельной выразительности. Он был родом чех и, несмотря на довольно долгое пребывание в России, говорил по-русски плохо. Присутствуя на его репетициях, я поражался, как могли понимать его ломаную речь, очень часто набор отдельных слов, лишенных даже смысла, порой курьезных по плохому речевому складу; он вызывал улыбки и даже смех присутствующих; но в результате после подкрепления показом — а он это делать мог и умел — выходило то, что ему было, по действию сцены, нужно. К нему привыкли и научились его хорошо понимать. Шаблон оперного наигрыша по старым, выдающимся образцам сидел в нем крепко. Подражательность им была полнейшая. Так делали О. А. Петров, Д. М. Леонова, Ф. И. Стравинский, Ф. П. Комиссаржевский — корифеи тогдашней казенной оперы. Все они были в то время премьерами оперы. Они оставили в наследие потомству целый ряд художественно ими созданных на сцене образов. О. О. Палечек был современником названных имен и традиции их внедрял в молодое поколение. Н. Н. Фигнер в то время уже покинул сцену Мариинского театра и директорствовал в театре Народного дома, оставив также кое-кому из теноров свою интерпретацию ролей, воплощаемых ими по-фигнеровски.

По совести должен сказать, что труппа Мариинского театра не только хорошо вела оперу под управлением Э. Ф. Направника, но она и «играла». Среди артистов театра имелись яркие дарования, как И. В. Ершов, А. М. Давыдов, Л. Я. Липковская, М. А. Славина, а на характерных ролях — Угринович, Титов, Карелин, Чупрынников — все они были истинные художники сцены. Смотря и слушая их на спектаклях, я испытывал огромнейшее наслаждение. Мне улыбалась моя работа молодого режиссера среди артистов, глубоко любящих свое искусство и к нему относящихся с той внимательной серьезностью, какую я редко встречал на оперных подмостках. Артистическая среда Мариинского театра была высокой культуры и первое мое знакомство с ней оставило во мне отраднейшее чувство и желание успешно начать мою работу.

Особенное к себе внимание я встретил в художнике А. Я. Головине. Я часто подымался на «небо», как называли его декоративную мастерскую, помещавшуюся над зрительным залом Мариинского театра. За его маленьким столиком чаевничали с утра до ночи визитеры самых разных мастей и положений: оперные певцы, режиссеры, драматические и балетные артисты, художники, чиновники конторы, просто какие-то просители сменяли один другого, находя в любезном хозяине мастерской не только доброе внимание, но и ласковое участие к судьбам всех этих визитеров. А. Я. Головин в семье директора В. А. Теляковского был принят запросто и имел случай нередко говорить с ним по многим вопросам театра с большей откровенностью, чем кто-либо из лиц артистического и административного персонала. Живая связь и непосредственное общение крупного

художника и редкой души человека, А. Я. Головина, с директором открывали большие возможности влиять на чиновную фалангу, помимо свиты его превосходительства, мимо органов управленческих, где имелись фигуры весьма и весьма не только насквозь бюрократические, но и типично помпадурские.

Чего стоила, например, личность А. Д. Крупенского, занимавшего посты, в начале, начальника монтировочной части, а затем управляющего конторой петербургских театров? К этому сатрапу не каждый из служащих в театре мог обращаться без внутреннего трепета и волнения. А. Д. Крупенский являлся грозой в дирекции театров и правой рукой директора Теляковского. Отпрыск семьи бессарабских помещиков, Крупенский, богатый человек, делал видную карьеру по министерству двора; свалив управляющего Г. И. Вуича, пользовавшегося общими симпатиями работников всех театров, он расположился в своем кабинете «владыкой», повелителем, властным блюстителем огромного театрального корабля. По своей внешности, если бы на него надеть восточный цветной халат и повязать на голову чалму, он мог бы в любом восточном балете без грима изображать Надир-хана, либо Али-Бабу, героя из сказок Шехеразады. Сильный брюнет с холеной, черной бородой лопатой, темными строгими глазами на матово-бледном лице, он на всех пальцах обеих рук носил золотые перстни и кольца, украшенные драгоценными камнями. Было видно, что это избалованный поклонением барин, эстет и к тому же крепостник. В разговоре слегка шепелявил, и это было неприятно, дисгармонировало с общим ансамблем его восточного величия. За ним всегда тянулся хвост чиновной молодежи; они как легавые щенки делали стойку около своего матерого папаши, глядели ему в рот и ловили на-лету его слова, приказы и распоряжения. Вся эта чиновная свора отличалась лоском и безукоризненным изяществом, ходила припудренной, нарумяненной и одетой с щеголеватостью денди великосветских гостиных. Они говорили о балете и карьере: ничто другое их не интересовало. В стенах театра они чувствовали себя свободно, как в вотчине, где им все принадлежит по праву: белая кость, придворное ведомство, надежная охрана престола и отечества. Наглядный и убедительный ярлык театра придворного. Рядом, в свите управления, был и полицеймейстер театра, гвардии полковник.

Со всем этим сложным аппаратом, помимо сцены, надлежало познакомиться и войти, так сказать, в самую гущу придворно-театрального ведомства. Это являлось делом не только весьма мудреным, но и достаточно неприятным. «Служить бы рад — прислуживаться тошно» вспоминались слова Чацкого. А прислуживание любили и жаловали. Про одного балетного режиссера рассказывали, что благодаря его прислужническим талантам Крупенский сделал его главным режиссером балетной труппы. Искательство и протекционизм имели место на каждом шагу. Надо было удивляться, как в условиях такого положения, в каком находились императорские театры, В. А. Теляковскому все же удавалось проводить реформы, ценные в художественном отношении.

Не было дня, чтобы изображения директора и его помощника, Крупенского, не фигурировали в карикатурах газет и журналов. Каждый

день им готовились отставки, намечались преемники. За кулисами об этом всегда много говорили; говорил об этом шутливо и сам директор: «Складываю имущество, и подводы давно стоят!»

А интрига против В. А. Теляковского была хронической и, как видно из его воспоминаний, Крупенскому, например, пост директора театров не давал покоя, и он ожидал его получить. Кто знает, как получались назначения на высшие должности, особенно во времена «распутинщины», тот нисколько не удивился бы, если бы на пост директора императорских театров был назначен любой чин какого угодно ведомства. Но чиновникам все же не удалось заглушить роста новых художественных устремлений среди передовых талантливых артистов казенных театров. Сдвиги ощущались не только в опере, но и в балете — в искусстве, тогда всецело подчиненном феодально-крепостническим вкусам особой породы людей — «балетоманов», обычно являвшихся представителями высшей чиновной и военной знати. Эти вкусы ограниченного и замкнутого круга властных людей сильно задерживали художественный рост балета. Но я уже застал то время, когда в балете появилась группа талантливых молодых сил, и среди них — Анна Павлова. Дирижировал балетом Дриго, а ставил Н. Легат, продолжатель школы М. Петипа. Отдельные постановки М. Фокина, внедрявшего в балетную классику новые выразительные формы, наносили чувствительный удар косным традициям старого придворного балета. Фокинские постановки отличались прежде всего оригинальностью замысла балетмейстера, определенно отмежевавшегося от шаблона и искавшего в балетном искусстве разрешения художественных проблем, отвечавших стилю и музыкальному содержанию. В балетной труппе появился артист-художник, которому пророчили блестящую будущность. Впоследствии это и оправдалось целым рядом талантливых фокинских постановок. Необходимо еще отметить прекрасного кавалера Гердта; его зрелый возраст нисколько не мешал ему быть молодым, изящным, гибким, очаровательным танцором.

На ролях характерных помню Стуколкина, а из балерин Трефилову, Карсавину и др.

Зрительный зал на спектаклях балета резко отличался от оперы. Нарядные туалеты дам, фраки и смокинги, мундиры царской гвардии являли картину того так называемого фешенебельного общества, для которого представление балета служило средством приятного времяпрепровождения. В первых рядах кресел, на своих постоянно абонированных местах, в течение многих лет высиживали «присяжные балетоманы», строгие знатоки и ценители. К их мнению прислушивались; они громко вздыхали, ахали и охали при удачах и неудачах их любимцев. Здесь имелась своеобразная биржа для оценки балетных артистических дарований.

За балетом ухаживали не семь, а десять нянек мужского и женского пола; озабоченность, возбужденность и особая нервозность сквозили на лицах чиновников. Крупенский, опекавший балет, делал замечания и выговоры налево и направо. Многие от него бегали и прятались, чтобы избежать «историй», ибо его несдержанность и резкость тона и выражений

носили нередко оскорбительный характер, неподчинение же его воле грозило виновному репрессией.

Меня, вновь вступившего в оперную труппу, предупредили: «С Крупенским будьте осторожны, человек тяжелого характера и злого нрава; кого не взлюбит — съест!»

Впоследствии пробыв в Мариинском театре два года, я убедился в его нечистоплотности по отношению ко многим лицам режиссерского управления оперы. Так, однажды, он, прижав меня в каком-то темном закоулке сцены, сказал буквально следующее: «Вам надо съесть Палечека». Я до того опешил и растерялся от неожиданно, на ходу, брошенных им мне слов, что не знал что ответить, а он продолжал: «Этот старый дурак нам всем надоел и надо от него избавиться!» Быстро повернулся и исчез, оставив меня в положении растерявшегося школьника. Он не мог этого не заметить и, вероятно, доложил кому следует, что способностей «волка» во мне не учуял.

С этого момента я стал к нему в положение определенно в р а ж д е б н о е и не скрывал своего к нему чувства антипатии и брезгливости. Общение с ним прекратил и по всем вопросам обращался уже непосредственно к директору, испытывая на себе косые взгляды его помощника. Режиссерское ведомство оперы было лишено какой бы то ни было самостоятельности; инициатива там отсутствовала совершенно.

Место главного режиссера занимал Г. А. Монахов, бывший ранее суфлером. Он составлял график репертуара и представлял его директору на утверждение; других функций у него не было. Театром распоряжалась контора по своему усмотрению, и туда все направлялись искать решений по всем вопросам театра.

Э. Ф. Направник с горечью мне говорил: «Нас уже перестают слушать и с нами считаться: контора делает все, что хочет».

Управляющий труппой Александринского театра П. П. Гнедич, уходя в отставку, опубликовал свое письмо в дирекцию, где подробно рассказал о самоуправстве чиновных заправил и о том хаосе, который образовался в театрах, в результате постоянного вмешательства конторы. Это неизбежное зло Дамокловым мечом повисало над театрами, окутывало их удушливым смрадом тупого, чванного, невежественного бюрократизма, от которого задыхались театральные работники, бессильные побороть умственный маразм и явное издевательство над тем, чем эти бюрократы, по ошибке и недоразумению, были призваны управлять.

Помнится, когда я рассказал А. Я. Головину о предложении Крупенского «съесть Палечека», — он был возмущен и сказал, что «этого так оставить нельзя, что он передаст это директору, что Крупенский в интригах зарвался. «О. О. Палечек постарел, его начинают бойкотировать хор, но все же это заслуженный режиссер, и отношение к нему со стороны конторы должно быть несколько иное». Я спросил Головина в шутку: «А как бы я действительно мог Палечека съесть, каким способом?» А. Я. Головин мне ответил: «Вас они скорее съедят, на это тут имеются отличные мастера».

Так оно впоследствии и вышло. В течение трехлетнего моего пребывания в стенах Мариинского театра я получил не мало огорчений; работать мне не давали, а терпение истощалось; молодые годы уходили без толку. Я томился, просил, говорил, даже скандалил, — хоть бы что: отклика не было!

Делать было нечего, я решил просить директора о возвращении в Московский Большой театр или об уходе со сцены императорских театров. Оставаться далее в положении бездеятельности значило терпеть еще большие огорчения и неприятности. После категорической и настойчивой просьбы я был переведен обратно в Большой театр.

Какова же была моя работа в Мариинском театре? Мне поручили постановку нового произведения Н. А. Римского-Корсакова, и я к ней готовился во время летнего отдыха. В сущности, мне предстоял экзамен на режиссера, и я считал этот дебют для себя очень серьезным и ответственным. Весной я очень хорошо ознакомился с театром и его труппой. «Китежем» дирижировал Ф. М. Блуменфельд. В распределении ролей участвовал сам композитор, присутствуя почти на всех музыкальных репетициях и делая замечания исполнителям. Особенное внимание Николай Андреевич обратил на исполнение роли Гришки Кутерьмы, которого играл И. В. Ершов. Лучшего исполнителя этой труднейшей характерной роли я себе не представляю.

Артист глубоко почувствовал стихию величайшего страдания и горя людского, потонувшего в пьяном угаре, где ни за грош пропадала жизнь человеческая. Сцена его безумия, отдельные моменты с татарами в лесу, с Февронией, — все эти творческие переживания артиста-художника были столь велики, что образ Гришки в исполнении Ершова достоин не только восхищения, но и глубочайшего преклонения перед талантом артиста: так полно, красочно, с огромным мастерством, раскрыл он тончайшие эмоции своего героя. Это ли не величайшее достижение певца-актера на оперной сцене? Роль Гришки была им отделана до мельчайших подробностей, со скульптурной законченностью — и это в условиях предельного подъема.

С первых же репетиций артист, мизансценируя, интуитивно вскрывал отдельные куски роли, вызывая в присутствовавших артистах и композиторе восторг и удивление своему мощному дарованию.

Радостное чувство во время репетиционных работ по «Китежу» ни на минуту меня не покидало. Атмосфера, окутавшая нас всех, участников спектакля, выходила из рамок будничного тона и с каждым моментом раскрытия текстового и музыкального содержания становилась все более напряженной и захватывающей.

Оригинальность сюжета, где народная фантазия перемежается с реально-бытовыми картинами и где исторический фон сказания переходит в мистические настроения, в религиозную символику, давала режиссеру богатейший материал для работы над выявлениями характеров и образов действующих лиц в этой монументальной опере.

Надо заметить, что в музыке «Сказания» столько глубокой вдохновенной красоты — красоты не так-то легко обнаруживаемой, ибо в ней

нет внешней аляповатой эффектности, — что даже мы, участники первого спектакля, открывали это лишь в пору и моменты долгого разучивания и детальной работы над ролями. Очень многим вначале казалось, что опера мало интересна, скучна, несценична, успех ее может быть сомнителен...

Холодок чувствовался, и, пожалуй, только присутствие Н. А. Римского-Корсакова на репетициях заставляло, как дань любви и уважения к нему, относиться к разучиванию более строго и внимательно. Мизансценирование сразу же круто и резко перестроило всех на «игровой» лад; воодушевление получилось полнейшее; каждый из певцов горел желанием лепить образ, характер, живое лицо — равнодушных и скучающих не было. Вспоминаю это время, счастливейшее для меня во всей моей артистической художнической работе, с особым чувством благодарности: то не был «казенный» театр, не ощущалось «службы», «обихода» — «отзвонил и с колокольни долой». Как это нередко мной наблюдалось в работе императорских театров получился сам собой толчок к настоящему, любовному, увлекательному делу искусства. Мне, человеку, едва знакомому с труппой и театром, было вначале трудно завоевать внимание участвующих: мой режиссерский авторитет подвергался и сомнению и критике. Кто я и откуда взялся? Надо всем этим стоял большой вопрос. Н. А. Римский-Корсаков знал хорошо меня по Мамонтовской опере, но скорее как певца, а не режиссера-постановщика. Вероятно и он не вполне был уверен в том, смогу ли я одолеть огромную работу по постановке его нового произведения.

На предварительные сценические репетиции я сознательно его не приглашал, ибо полагал, что присутствие комозитора может нас связать и внести в работу параллелизм, могущий нарушить тот контакт общения режиссера с актерами, который успешно раскрывался и закреплялся с каждым днем и давал нам возможность проводить нашу работу в полном единении и содружестве.

Я просил Николая Андреевича о посещении сценических репетиций только после того, как будет мной слажен и выявлен основной стержень задания.

С сожалением и грустью я должен был констатировать отсутствие подходящей исполнительницы на первенствующую роль Февронии. И как странно, что Римский-Корсаков музыкально отяжелил эту роль, написав ее для драматического сопрано, крупного голоса, когда самый образ Февронии рисуется в тонах нестеровской живописи — легких, воздушных, бестелесных.

Как раз в то время, как мы готовили «Китеж», художник Нестеров сделал выставку своих произведений, на осмотр которой я и пригласил артистов, участвовавших в «Сказании». Это было очень кстати; художественные полотна Нестерова во многом нам помогли. Дирекции театров следовало бы своевременно заинтересовать его постановкой «Сказания», поручив написание декораций хотя бы первой картины — «леса» и последней «у врат райской обители».

Н. Н. ФИГНЕР

«Гугеноты» Мейербера — Рауль

Мариинский театр — 1890 г.

Художник Н. А. Клодт, большой мастер по лесным пейзажам, дал в «Китеже» грубо-реалистические краски; вся картина клодтовского леса никак не соответствовала музыкальному настроению (вернее, она его резко нарушала). Последняя картина в декорациях А. М. Васнецова была формально-суховата; чувствовалось, что художник к своей задаче подошел торопливо, хорошо не ознакомясь с музыкальной фактурой, не вняв изумительным гармониям музыки Корсакова. Попутно вспоминаю, как художник М. А. Врубель в Мамонтовской опере, прежде чем писать свои декорации, сиживал на репетициях и сосредоточенно и внимательно слушал и пение, и музыку произведения. Мастерская А. Я. Головина, помещавшаяся над зрительным залом Мариинского театра, давала художнику возможность постоянно жить в мире музыки самых разнообразных звучаний. Головин не однажды мне говорил: «как хорошо, что я могу здесь в мастерской, работая, наслаждаться музыкой и пением: мне это помогает разрешать многие художественные задачи».

Я не беру на себя смелость утверждать, что художник, пишущий те или иные декорации к опере, всенепременно должен ознакомиться не только с текстом, но и с музыкой произведения; он может, слушая, и не услышать, не понять и не почувствовать ее сущности, это вполне возможно, а, все же, художнику не повредит, ежели он к музыке произведения отнесется с должным вниманием. Быть может, мы в постановках музыкальных произведений будем находить больше связующих элементов, чем мы то часто наблюдаем в наше время.

Окончив предварительную работу с артистами, я перешел к работе на сцене с массами.

Большая народная сцена второго действия, с набегом на город татарских полчищ, избиением людей, взятием в полон свадебного поезда Февронии, сцена Кутерьмы, полная драматизма, с захватывающим финальным аккордом: «на Китеж, воеводы!» — очень меня беспокоила.

В несколько тактов музыки надлежало уложить страшный момент стихийного, внезапно налетевшего урагана, налета звероподобных чудовищ на тихую и мирную жизнь людей, тотчас вслед за встречей и проводами добром и лаской напутствуемой юной Февронии, невесты княжича Всеволода.

Я очень хорошо знал, что хор Мариинского театра великолепно показывал свое певческое мастерство, но не вполне был уверен в его «игровой» стороне. Ходульная оперная игра, какую много лет мы наблюдали на оперных сценах, нередко без видимого смысла, нужды и оправдания, заставляла меня искать возможностей внести в эту сторону работы с хором осмысленность действия и большую четкость в подаче отдельных кусков сцены. Привычная жестикуляция и голое махание руками мной было тотчас же отвергнуто — как дело, хотя и привычное и не трудное, но, собственно, ничего ровно не поясняющее, а потому и ненужное. Когда я задал вопрос хору — зачем они машут руками без видимого смысла и нужды, они отвечали: «нас так учили играть».

Я попросил их «не играть» совершенно до тех пор, пока я не расскажу каждому в отдельности и по группам их сценическую задачу и не покажу, что им надлежит делать. Оперу я знал очень хорошо, и весь план мизансценирования крепко сложился в моей памяти. Сравнительно легко и свободно раскрывалось действие, куски лепились один за другим, и к концу трех часов репетиции контуры первого акта были проявлены. Мне аплодировали и не мало удивлялись, что я ни одного раза не заглянул в клавираусцуг, а был, что называется, без нот в руках и без какой-либо памятки.

Тетрадка и памятка у меня, разумеется, имелись, но в нее я уже вписывал и зарисовывал, на виду у всех, то, что в репетиционной работе было мне необходимо изменять, дополнять, перестраивать.

Мое удачное начало в работе с массами сразу же определило наши дальнейшие взаимоотношения; контакт получился полный, оставалась забота его удержать до конца представления. Временами настроение падало, и за спиной не раз слышались голоса: «к чему нас заставляют так репетировать — опера провалится, успеха иметь не будет!» Отдельные сцены, чтобы добиться полной и четкой слаженности, необходимо было повторять по нескольку раз, этого не любили и на просьбы повторить то или другое место, говорили: «да мы это сделаем на спектакле, вы не беспокойтесь!»

Дисциплина в театре хромала на обе ноги, и если мне удавалось добиться каких-либо результатов в работе, то только благодаря некоторому своему опыту и знанию психологии масс — уменью во-время и к месту использовать их настроение. Тогда оно было чрезвычайно капризным и повышенно-нервозным.

Старого и опытного заслуженного режиссера О. О. Палечека они подвергли бойкоту и на его просьбы и замечания, в лучшем случае, никак не реагировали. Он жаловался: «Вот посмотрите и полюбуйтесь, до чего наша дирекция довела театр: нет порядка, нет дисциплины, меня перестали слушать и со мной считаться!» И на самом деле — та же картина, что и в Московском Большом театре. Управляла контора, помещавшаяся от театра за семь верст, в самом же театре хозяин отсутствовал, режиссура шла на поводу у чиновных заправил и отделывалась докладами и рапортами. При особом неблагополучии наезжали в театр чины конторского ведомства и творили суд и расправу.

Чаще всего слышались жалобы и просьбы на скудное содержание — желание иметь прибавки. Мне, едва знакомому им человеку, приходилось выслушивать их сетования на дирекцию: «попросите их нам сделать прибавки, жить трудно!» Дирекция была глуха к этим просьбам, и это тягостно отражалось на деле. Помочь им в этом насущном вопросе я был, разумеется, бессилен. Вопрос же был больным, хроническим и затягивал петлю на живом организме театра. Перед каждой репетицией приходилось наводить справку: каково настроение массы и как возможно ею располагать? Александр Яковлевич Морозов, — или как его величали в театре: «дядя Саша», режиссер, ведущий репетиции и спек-

такли, прослуживший полвека на сцене Мариинского театра, отлично знал театральную погоду и многое предупреждал и предвидел; он говорил: «Ты (он со всеми был друг и приятель) сегодня с хором поскорей кончай».— «Дядя Саша, у меня намечено пройти сегодня акт до конца, надо его сделать!» — отвечаю ему. — «А я тебе говорю, занимайся с ними немного и отложи до другого дня». Совет приходилось слушать.

В общем же мне посчастливилось: с хором работа проходила дружески, толково и дельно; картина за картиной дошли благополучно до конца оперы. Единственную и небольшую неприятность получил я от Осипа Осиповича Палечека, которая послужила поводом к такому разговору между нами. «Вы позволили себе высмеивать меня перед хором!» — заметил он мне однажды. — «Когда и где, в чем дело? я ничего не понимаю».— «Вы сказали, что на сцене так играть, как они привыкли, не надо. Это камень в мой огород». — «Да я это говорил, но при чем здесь ваш огород, не понимаю. В данном случае я мыслил о задачах постановки новой оперы, о моем желании уйти от старых оперных традиций; они уже достаточно использованы, повторять их охоты не имею». — «Да, но в постановках старого театра есть своя красота и прелесть, которые нельзя отрицать и с ними не считаться».

Я понял, что почтенный Осип Осипович был обижен моим неосторожным выпадом, и поспешил принести ему мое извинение, а в оправдание говорил, что народившийся Художественный театр заставляет и нас, молодых работников в опере, заимствовать от драматического театра многое, что он дает в своих постановках; массовые сцены этого театра сделаны всегда блестяще, и в опере настала пора начать хотя бы подражать приемам Художественного театра, что я и имел в виду в своих работах с хором.

Таким моим объяснением О. О. Палечек был вполне удовлетворен, и мы оба очень часто беседовали по многим вопросам театра, оставаясь в прекрасных отношениях.

Наступал момент генеральной репетиции. Н. А. Римский-Корсаков волновался и нервничал с нами вместе; доходило иногда до того, что он подходил ко мне, теребил рукой бороду и просил: «скажите тенору Л., чтобы он не отставлял свою ножку, когда поет, — что это за манера такая, у теноров особенно? Нехорошо получается!» Получалось действительно нехорошо, и мною не один раз на это обращалось внимание артистов. Эти старые навыки и привычки певцов с трудом изживаются и по сие время.

Либреттист «Сказания» Н. А. Бельский на последних репетициях сопутствовал Николаю Андреевичу и робко, как-то застенчиво, вставлял и свои замечания касательно некоторых деталей постановки и исполнения.

Подводя итог проделанной работе, в частности не могу не отметить, что вся сцена в большом Китеже очень удачно вышла. Она полна была сосредоточенного, величавого настроения и производила сильное впечатление своим спокойствием и выдержанностью в композиции картины.

Помню, как известный художник Н. Д. Кузнецов подошел ко мне в зрительном зале во время этого акта и высказал свое восхищение удачно поставленной картиной. А. Д. Крупенскому нравился последний акт больше других, и он на всех последующих представлениях оперы приглашал меня остаться к последнему акту в зрительном зале и еще раз посмотреть картину «Рая». Художнику К. А. Коровину очень удалась декорация зарастания леса цветами.

Акт с татарами на торговой площади давал яркое впечатление; его хорошо разыграли сотрудники Александринского театра и лихо, по заднему плану, проносилась казачья конница, марш-маршем, словно и впрямь ворвались полчища Батыя.

Общее впечатление — все же недоделанной и не оконченной вполне работы, а местами и неудачной по замыслу и выполнению. Сдавали оперу потому, что необходимо было ставить какой-то балет и сцена поступала в распоряжение балетной труппы.

Едва слаженный спектакль выпускался в публику и входил в текущий репертуар сезона несмотря на его художественные изъяны.

Печальнее всего было то, что такие недоработанные спектакли после двух-трех представлений расклеивались и шли самым халтурным образом; дорепетировать их не представлялось никакой возможности. Щедро отпускались репетиции музыкальные, их возможно было производить в репетиционных залах, но лишняя репетиция, сценическая, почиталась ненужной роскошью, как прихотливое желание режиссера «помучить» народ ради его личного удовольствия.

На задачи сцены смотрели в опере недостаточно серьезно, лишь бы хорошо была слажена и сработана часть музыкальная. Режиссура тогда еще не заняла в оперном театре подобающего ей места. Был учитель сцены, а не режиссер-постановщик спектакля, лицо ответственное за спектакль, за его художественно-постановочную часть в целом. Отсюда и происходила путаница и неразбериха в самом аппарате режиссерского управления.

Мое положение было несколько иное, — я дебютировал лишь одним показным спектаклем и хорошо не знал, как и чем окончится этот дебют.

Генеральная репетиция оперы была открытой, публичной.

Имя Николая Андреевича Римского-Корсакова было столь популярным и любимым, что зрительный зал являл не совсем обычную картину. Преобладала публика музыкально-художественная, впервые явившаяся в театр слушать и смотреть новое создание огромного мастера. Среди участников, артистов, хора, технического и художественного персонала царило приподнятое, нервное, возбужденное настроение. Казалось, что все осознали момент, решающий участь проделанной работы, и готовились ее показать достойным образом. Репетиция проходила на редкость стройно и гладко. Кое-какие шероховатости не нарушали общего благоприятного впечатления. Успех обозначился уже после второго действия и шел с нарастанием до самого конца.

Отлично пел партию гусляра В. И. Касторский, обладатель голоса на редкость мягкого, полнозвучного, ласкающего тембра. Его низкие ноты пленяли слух, и кантилена его песни звучала мощно и вместе с тем глубоко-задушевно. И. В. Ершов ролью Гришки Кутерьмы одержал громадную, содержательную, художественную победу.

Нужно удивляться скромности этого замечательного, огненно-темпераментного артиста-художника. Его, мне кажется, недостаточно оценили наши современники. Ершов — огромная сила оперного искусства, это мощный вулкан артистизма, откуда создается на сцене художественный подъем и творчество. Я был несказанно рад, что И. В. Ершов участвовал в моем спектакле. Вдохновляясь своей ролью, он воздействовал и на меня, поднимал во мне энергию и укреплял веру в продуктивность общей нашей работы над этим замечательным произведением. Участие И. В. Ершова в этом спектакле способствовало его крупному и длительному успеху.

Прекрасно зарекомендовал себя в роли старого князя Юрия молодой, начинавший тогда, артист В. И. Филиппов; он очень нравился Н. А. Римскому-Корсакову и с голосовой стороны и со стороны интерпретации своей певучей партии. В хоре великолепно звучали величаво-суровые моменты, но недостаточно убедительно проходили тревожные эпизоды второго действия: «Ой, беда, идут люди!» Они комкались, съедались и, главное, не давали того настроения жути и страха, как, очевидно, это было задумано здесь композитором. Много раз повторяли на репетициях эти места, но они так и остались не яркими, не впечатляющими.

Из исполнителей после И. В. Ершова следует упомянуть В. С. Шаронова (Поярок) и К. Т. Серебрякова и И. С. Григоровича, типично загримировавшихся и давших заметные фигуры татарских богатырей. Райских птиц пели Н. И. Забела и Е. И. Збруева. Отрока исполняла М. Э. Маркович.

Что сказать о самом спектакле? Он был дан 7 февраля 1907 года. Это было исключительным событием в музыкальном мире. Опера имела решительный успех. Автору после каждого акта устраивалась овация. В репертуар Мариинского театра включилось новое, капитальное произведение русского композитора, много лет не пользовавшегося вниманием казенной дирекции.

По окончании спектакля я был приглашен в ложу директора, где находился и Николай Андреевич. Он меня обнял и поцеловал, поздравляя с успехом, и, поблагодарив за работу, сказал, что просит меня ставить его «Сказку о царе Салтане» (постановку, обещанную ему дирекцией в будущем сезоне).

В. А. Теляковский меня также благодарил и представил каким-то, находившимся здесь же, свитским генералам. Директор и генералы просили Н. А. Римского-Корсакова оперу сократить (первое представление окончилось около двух часов ночи). «Николай Андреевич, — взывал к нему Теляковский, — нельзя же публику столько времени держать в театре — письмо Февронии в последнем акте легко возможно выпустить или купюровать».

«Э, нет, — отвечал Римский-Корсаков, — на это я не согласен; письмо я люблю больше всего другого и никаких купюр делать не стану». Видно было, что эти замечания огорчили Николая Андреевича, и он, скоро простившись с директором, вышел из его ложи. В. А. Теляковский обронил замечание вроде того, что, мол, с композиторами ладить трудно.

Мой режиссерский дебют оказался удачным, и экзамен я выдержал. После этого дирекция, подписав со мной контракт на два года в качестве режиссера, включила меня в штат оперной труппы Мариинского театра.

Как-то А. Я. Головин попросил меня заглянуть к нему в мастерскую. При свидании он мне говорит следующее: «Дирекция, по моему предложению, решила возобновить «Кармен»; я буду писать декорации и делать костюмы, а вас прошу не отказаться от режиссуры этой оперы; дирекция по этому поводу будет с вами разговаривать». Для меня это было неожиданно, так как я готовился получить постановку «Салтана».

Работать совместно с таким крупным художником, как А. Я. Головин, представляло огромный художественный интерес, и я с радостью согласился. А. Д. Крупенский передал мне желание дирекции, и мы приступили к этой задаче.

В основу декоративного оформления оперы была взята Испания тридцатых годов по новелле Мериме. Головин долго жил в Испании и полон был впечатлений об этой чудесной стране, с ее своеобразной жизнью и обычаями. Его рассказы изобиловали различными эпизодами, рисующими быт и нравы испанцев.

Каждый раз, прощаясь с ним «до завтра», я уносил с собой кусочек Испании, и все больше загорался желанием побывать там, прикоснуться к ее вековой культуре и набраться нужных эмоций. Но дирекция на этот счет не обладала художественным чутьем и была глуха к такого рода «капризам» своих работников.

А. Д. Крупенский, побывав в Берлине и увидев там Кармен, предложил мне командировку к немцам! «Посмотрите эту оперу в Берлине, она там хорошо поставлена», — были его слова. На это предложение я ему ответил: «Пошлите меня в Испанию, а к немцам мне ехать незачем!»

Когда я передал Головину этот разговор, он был взбешен, ругался и просил меня отныне никогда с Крупенским не входить в разговоры, по крайней мере, о постановке «Кармен».

Инициатива постановки оперы принадлежала всецело А. Я. Головину, и он, так сказать, освещал нам путь, по которому мы и двигались. Кроме того, я с головой ушел в литературу предмета. Хорошее было время для работы; никто не мешал и не портил этих часов и дней, когда мы собирались в мастерской Головина, пили жидкий чаек с баранками и романтически уносились мечтами и грезами туда, где апельсины зреют и где красавицы-испанки, под аккомпанемент тамбурина, гитар и кастаньет, закутавшись в мантильи, бросают ревнивые взгляды своим возлюбленным

тореро. Одно мгновенье — и пошла в ход наваха. Контрасты поразительной красоты!

Таким образом, живя в Петербурге, туманном и сыром городе, мы ездили и ходили по Испании, сиживали там в кафе, отправлялись на бой быков, знали знаменитых тореро, их ловкость, отвагу, их особый талант всадить шпагу в шею разъяренного быка в тот самый момент, когда вот-вот он посадит на рога своего неотвязного преследователя. А. Я. Головин показывал нам приемы выдающихся артистов этого страшного искусства. В это приблизительно время на оперном горизонте появилась никому неизвестная певица Мария Гай, выступившая в Аквариуме, в роли Кармен.

Газеты закричали: «Наконец-то мы увидели Кармен — подлинную и настоящую испанку». Ознакомиться с игрой ее было необходимо. И действительно, несмотря на жалкую обстановку спектакля, на случайный антураж, артистка приковывала к себе внимание на протяжении всего спектакля. Нужды нет, что она была груба, тяжеловесна, недостаточно гибка, но все искупалось характером, типом, образом: роль сработана мастерски, рисунок отточен и подан артистически-законченно, убедительно.

Родом испанка, Мария Гай давала зрителю почувствовать горячую кровь народа, его бурный темперамент, те особенные, едва уловимые, характерные черты, которые, смелыми мазками брошенные в отдельных кусках роли, вызывали в зрительном зале восхищение. Вся роль проводилась ею в подчеркнуто-реалистических тонах, местами нарочито вульгаризированных. Однако, чувство художественной меры ни на минуту не покидало артистку и заставляло признать в ней крупного художника, пользующегося славой по заслугам.

А кроме того артистка обнаружила чудеснейший голос — низкое меццо-сопрано, с прекрасными контральтовыми нотами, и хорошую школу.

Я отлично помню исполнительниц роли Кармен в итальянской опере — Адель Борги и Марию Франден, обе первоклассные певицы и талантливые артистки, — каждая по-своему делала роль интересно, но в исполнении этой роли Марией Гай превалировали наихарактернейшие черты исключительно типового начала.

То была неподдельная жизнь цыганки, выросшей в условиях подлинного быта страны.

На нашей оперной сцене я, к сожалению, не могу назвать ни одной артистки, которая удовлетворила бы меня исполнением этой роли. В лучшем случае имелись очень хорошие голоса, прекрасные вокалистки, но в отношении артистичности они заставляли желать очень и очень многого.

Петербургские старожилы очень хвалили М. А. Славину, которая в мое время, на сцене Мариинского театра исполняла уже роли героинь пожилого возраста: графиню в «Пиковой даме», мать в «Мазепе», няню в «Онегине», создавая типичные образы.

Кармен пела и М. И. Фигнер, долгое время украшавшая оперную сцену, как представительница первоклассной итальянской школы певческого искусства.

У меня не однажды возникал вопрос: для чего понадобилось возобновлять оперу «Кармен», не имея в труппе необходимой исполнительницы роли? Но, ознакомившись со структурой ведения дел в опере, я уразумел на этот счет картину полной бесплановости репертуара.

Все было случайно, кем и откуда навеяно — неизвестно. Мне приходилось по должности режиссера участвовать в заседаниях управления театрами по выработке репертуара на предполагаемый сезон.

В присутствии директора собраны были дирижеры, режиссеры и чиновники постановочной части. Каждый из присутствующих рекомендует то, что ему лично нравится согласно его вкусу и пониманию.

Названо многое множество произведений русской и западной музыки. Пишут длинный синодик наименований. Приблизительно этак лет на десять. А что же пойдет? Директор, улыбаясь, говорит: «Да ничего не пойдет из написанного, а пойдет вот что — и перечисляет то, что дирекция уже решила самостоятельно, без всякого участия комиссии, только что заседавшей.

При этом декорации дирекция заказывала раньше, чем определялся режиссер данной постановки.

Таков был порядок ведения дела. А потому неудивительно было и возобновление оперы «Кармен».

Э. Ф. Направник, главный капельмейстер, не зря говорил: «Нас перестали слушать и с нами считаться, контора распоряжается театром по своему личному усмотрению». Теперь я убедился в том самолично и воочию.

Когда я делился своими мыслями с художником А. Я. Головиным, он меня успокаивал. «Кармен» мы дадим с вами в стиле тридцатых годов, это будет ново и нарядно; в последнем акте, на площади перед цирком, будет участвовать в танцах весь цвет нашего балета».

Состав исполнителей определился в таком виде: Кармен — М. Н. Кузнецова, Дон-Хозе — А. М. Давыдов, Микаэла — Л. Я. Липковская, Тореадор — В. И. Касторский, Цунига — К. Т. Серебряков, Контрабандисты — Лосев, Карелин, Носилова.

Хор контрабандистов в горах решено было уменьшить до очень небольшой группы, дабы дать впечатление типичной воровской шайки и расположить их в третьем действии очень интимно, под прикрытием огромных скал, из-за которых смотрел, ярко красного цвета, диск луны. А. Я. Головин делал эскизы, наброски, небольших размеров макеты, рисовал костюмы, бутафорию, работал медленно и кропотливо.

В этом отношении А. Я. Головин был прямая противоположность К. А. Коровину, который вводил в свои декоративные работы талантливую молодежь Московских Строгановского училища и Школы живописи, где состоял профессором. Из его учеников я назову исключительно даровитого художника Г. И. Голова, безвременно погибшего в цветущем возрасте от неосторожно взятого в рот, во время летней прогулки в деревне, колоска ржи, где был заразный грибок.

Болезнь распространилась по всему организму и, несмотря на лечение и уход, под наблюдением известного московского хирурга П. И. Постникова, спасти Голова не удалось.

В его лице, по тем самостоятельным работам, что он дал в Московском Большом театре в операх «Снегурочка» и «Царская невеста», можно было безошибочно предсказать ему видное положение среди художников декоративной живописи.

Еще следует упомянуть В. В. Овчинникова и П. И. Внукова, весьма даровитых молодых художников, которые прекрасно писали по эскизам К. А. Коровина. А. Я. Головин предпочитал работать, как говорится, в одиночку, и на помощников не очень надеялся. Вследствие этого постановки его носили длительный, затяжной характер. В театре иронизировали: «раньше трех лет от Головина не ждите постановки», и прибавляли: «зато все будет сделано так, как ни у одного из наших театральных художников».

От крупного и до мельчайших мелочей понятно, ясно, законченно, будь то эскиз декорации, рисунок костюма, грима, бутафории — все им сделано, сработано собственноручно.

В этом сказывался огромный, серьезный мастер, глубоко любящий свое искусство. Таким я знал и помнил Александра Яковлевича Головина до последних дней его жизни.

Пока мы с ним занимались подготовительными работами по постановке «Кармен», в театре начались спектакли с участием Ф. И. Шаляпина, для которого возобновлялась опера «Юдифь» в декорациях В. А. Серова. Ставил О. О. Палечек и дирижировал Э. Ф. Направник.

Просмотрев целую серию оперных спектаклей в Мариинском театре с участием прекрасных артистов, временами я испытывал все же большую скуку. Все было как будто и на месте и хорошо исполнено, а вместе с тем безрадостно и бестрепетно. По заведенному шаблону отбывались спектакли текущего репертуара, словно присутственные часы в департаментах.

Заметно оживлялась музыкальная сторона спектакля, когда за пультом появлялся Э. Ф. Направник. Когда же его не было, все шло в серых, будничных тонах. На этом фоне выделялись очень немногие и, в их числе, на первом месте надлежит поставить опять-таки И. В. Ершова. Каждая роль этого артиста заключала в себе элементы подлинной художественности, огромного мастерства, истинного артистизма. От ролей крупного масштаба, как Тангейзер, Тристан, Лоэнгрин, Рауль, Нерон, до небольших характерных как Финн в «Руслане», кн. Голицын в «Хованщине», Туча в «Псковитянке», — все это, созданные первоклассным художником, яркие образы. Не говорю уже о «Кольце Нибелунгов», где, повторяю, равный И. В. Ершову артист едва ли бы нашелся и в Германии.

Мне лично И. В. Ершов доставлял огромнейшее наслаждение как художник сцены. Участие его в спектакле всегда создавало подъем и интерес. Отношение его к задачам искусства в репетиционное время невольно обращало на себя внимание и волновало глубокой серьезностью и горячей любовью к делу. Этот трепетный огонь энтузиаста И. В. Ер-

шов являл на протяжении долгих лет своей службы на сцене Мариинской оперы, сохранив его до сегодняшних дней.

В течение сезона проходили гастроли Л. В. Собинова, который выступал во многих ролях своего репертуара и только что впервые в Московском Большом театре спел Лоэнгрина, повторив его и на Мариинской сцене. Красивый, одухотворенный, легендарный образ рыцаря св. Грааля в передаче Собинова получил новое освещение в красках нежной лирики, в высоко поэтических интонациях; этот образ предстал перед зрителем, овеянный чертами глубокой человечности, как нельзя более отвечающим замыслу Вагнера и его музыки.

Неудивительно, что роль Лоэнгрина считалась одной из лучших ролей в обширном репертуаре этого выдающегося певца.

Блестящая сценическая карьера Л. В. Собинова прошла на моих глазах. Ученик Московского Филармонического училища по классу профессора А. М. Додонова, он дебютировал в 1897 году на сцене Московского Большого театра в роли Синодала в «Демоне» и затем — Ленского в «Онегине» и восхитил всех меломанов. Роль пушкинского поэта-энтузиаста, как нельзя более, отвечала всем данным юного тогда артиста. И на протяжении долгой его артистической деятельности она оставалась никем еще не превзойденной по свежести и художественной законченности, по изысканности интерпретации и по привлекательности образа, им созданного.

К замечательным достоинствам этого прекраснейшего певца надо отнести его неустанное стремление к совершенствованию. Л. В. Собинов может служить образцом высокого отношения к задачам искусства. Я не помню случая, где Л. В. Собинов выступил бы, будь то концерт или спектакль, не подготовившись к ним глубоко и серьезно. Поэтому каждое его выступление расценивалось как выступление тонкого певца-художника, доставлявшего зрителю и слушателю истинно-художественное наслаждение. Л. В. Собинов всю свою жизнь был «любимцем» не только публики, но и многочисленной артистической семьи. Мне думается, никто не спел столько благотворительных, в пользу студенческой молодежи, спектаклей и концертов, сколько Л. В. Собинов, всегда отзывавшийся на нужды людей неимущих и просящих помощи. Это качество совершенно исключительной личности, как человека и гражданина, поставило Леонида Витальевича Собинова среди своих товарищей на огромную высоту. Особенно надлежит подчеркнуть, что в программах своих выступлений, артист не был «шаблонным», повторяющим избитый репертуар ради дешевого успеха, а много раз популяризировал никому доселе неизвестных начинающих композиторов, исполняя их произведения. Кружок «русской музыки» в Москве имени А. М. и М. С. Керзиных многим обязан участию в нем Собинова; там артист выступал с обширной программой из произведений исключительно «русских композиторов».

Вспоминается весьма любопытная бестактность дирекции; по каким-то соображениям, чисто меркантильного характера, были не приняты условия артиста, что вынудило его к уходу из казенных театров на два года. В чем тут было дело? Имя Л. В. Собинова гарантировало дирек-

ции всегда полный сбор и к тому же по ценам сверхвозвышенным; следовательно, артист вполне, и даже с лихвой, оправдывал оклад, заявленный им дирекции. Дело очевидно было в каких-то «личных» трениях между артистом и лицами управления театров. В конторе по этому поводу рассказывали такую версию: «Собинов непременно желает получать содержание, равное шаляпинскому, а В. А. Теляковский, директор театра, на это не соглашается».

В конце концов дирекция, под давлением общественного мнения и с большим для себя конфузом, вынуждена была капитулировать и контракт с Л. В. Собиновым возобновить на условиях, им предложенных.

У Л. В. Собинова было в театре очень много друзей, искренно и горячо его любивших и так же искренно желавших видеть в нем художественную силу шаляпинского масштаба. Разумеется, желание понятное, но вне всякого сомнения, ошибочное и нисколько, главное, не умаляющее огромных достоинств отличнейшего певца, каким мы все привыкли его считать, ценить, любить и им восторгаться. Певец Л. В. Собинов — явление редкостное на нашем певческом горизонте. «Певец»! Это слово я подчеркиваю, ибо в нем была заключена стихия его дарования. Тут налицо ярко выраженные его особенности: голос редкой красоты тембра, ровный и мягкий, ласкающий звук; на всем протяжении никаких шероховатостей, легко преодолевающий тесситуру верхних нот. Умение им владеть отличает высокую школу вокальной техники. Л. В. Собинов совершенствовался в Италии у выдающихся маэстро и, помнится, вывез оттуда профессора Мацолли, приглашенного в Филармоническое училище.

Мне живо вспоминаются меблированные комнаты на Тверской улице «Старый Париж», где когда-то проживал Собинов, и там, в небольших его апартаментах, собиралась молодая компания певцов, в спорах и разговорах отыскивавшая все тот же «секрет» правильной постановки голоса. Среди них авторитетно выделялся К. Н. Крыжановский, суфлер Московского Большого театра, дававший уроки пения и написавший по этому вопросу большой трактат. Из его учеников надлежит назвать лирического баритона Н. В. Грызунова, певшего в Большом театре и прекрасно исполнявшего Онегина, Елецкого в «Пиковой даме», Невера в «Гугенотах». Вследствие тяжелого заболевания он, сравнительно молодым, должен был карьеру окончить.

В опере «Евгений Онегин» Собинов и Грызунов олицетворяли собой, в полной гармонии, пушкинских героев. На оперных сценах мне не приходилось видеть более удачного созвучия, столь тонкого, музыкально и художественно очерченного исполнения, как у вышеуказанных певцов.

К тому, что мной сказано о Л. В. Собинове, я должен прибавить одно обстоятельство, весьма редко встречающееся среди оперных артистов: это тонкий изысканный вкус художника, образованного артиста,— вкус в широком его понимании, не замыкающийся в узкоспециальные рамки «давания звука», а неустанно тяготеющий к культуре поэтического образа. Собинов всегда стремился к новым артистически высоким запросам в области оперно-сценического искусства и принимал в этих иска-

ниях, особенно в годы революции, деятельнейшее участие. Интересы и судьбы оперного театра в целом всегда были близки Леониду Витальевичу.

В период моего пребывания в Мариинском театре начинает появляться на оперном горизонте имя молодого артиста, тенора Д. А. Смирнова. Дирекция им заинтересовывается настолько, что приглашает его из Московского Большого театра на спектакли в Петербург. Счастье молодому певцу улыбается, он имеет крупный успех и начинает, как говорится, «делать карьеру».

«Митю Смирнова» я знавал в самую раннюю пору его выступлений когда он в летний сезон Эрмитажного театра Щукина пел оперу сочинения Эспозито «Каморру», на текст С. И. Мамонтова, и в партии Джиджи обнаружил красивенький тенорок, с хорошими верхами, но слегка сжатый, горлового оттенка и тремолирующий. Никогда нельзя было предполагать, что Митя Смирнов сделает «громкую карьеру». Однако он очень быстро начинает развиваться, совершенствоваться и в сравнительно короткое время завоевывает себе положение на обеих сценах императорских театров, становится «гастролером». Собиновский репертуар поет и тенор Д. Смирнов, становясь в некотором роде «конкурентом» Л. В. Собинову. Чиновная дирекция, не очень жаловавшая своим вниманием Собинова, покровительствовала Смирнову; усердие иногда переходило границы понимания в оценке обоих, и слышались разговоры: «Смирнов лучше Собинова он больше нравится публике, и успех его, по крайней мере в Петербурге значительнее Собиновского. Когда же Д. А. Смирнов вернулся из заграницы, после дягилевских спектаклей в Париже и Лондоне, он стал в дирекции «знаменитостью».

Не приходится здесь умалять достоинств этого артиста; он вырос значительно, и его голос окреп, возмужал; он научился им владеть, подражая крупным итальянским артистам, заимствовал их манеру щеголять большим дыханием, меццовоче, портаменто, фермато, пиано-пианиссимо, филированием звука, — словом, многими атрибутами типично итальянской манеры подачи звука. В этом жанре строилась и проходила карьера артиста.

Худого в этом, разумеется, не было, но при чем же тут Л. В. Собинов? Сравнений даже приблизительных делать не приходится. Обаяния поэтическо-содержательного таланта Собинова оспаривать могли лишь тупые и невежественные люди казенной дирекции. Они доходили в своих взглядах на театр и искусство до явных абсурдов, до полного непонимания дела. Около особы директора В. А. Теляковского находился властный царедворец А. Д. Крупенский, влиявший и на директора и на всю структуру тогдашнего управления Петербургскими казенными театрами.

Интриганства, как я уже говорил ранее, там было слишком достаточно. Создавая «фаворитов», дирекция умела их опекать и поддерживать Д. А. Смирнов был в фаворе у дирекции и ему она открывала для успешной карьеры все возможности, которыми он пользовался с большим тактом и умом.

Благоприятствующие условия в жизни и деятельности артиста, часто независимо от его дарований и таланта, играют огромнейшую роль. «Не

зение» многим служило помехой в их работе несмотря на прекрасные данные. Таких случаев за мою многолетнюю театральную жизнь я знавал не мало. Тенору Д. А. Смирнову «фортуна», что называется, играла в руку: репертуар его ограничивался весьма немногими, им излюбленными операми, как «Риголетто», «Искатели жемчуга», «Евгений Онегин», «Ромео и Джульетта». Слушая этого певца, я всегда думал о том, как мало было художественного вкуса в его исполнении, той артистичности, которая гарантировала бы его от дешевых эффектов в угоду нетребовательным слушателям, фиксировала бы его внимание в сторону глубокой и серьезной продуманности стиля и характера исполняемых им произведений.

Этого-то как раз и не замечалось. Подход чувствовался чисто дилетантский, и отсюда певческая его карьера не имела под собой строго художественной почвы. Все исполнение в конце концов сводилось к отдельным ариям и ариозо, правда, иногда вокально хорошо, даже виртуозно поданным, как, например, ария Надира в «Искателях жемчуга» или ария «Сердце красавицы» в «Риголетто». Когда же артист попробовал играть роль Германа в «Пиковой даме», то обнаружилась полнейшая его несостоятельность как с голосовой, вокальной стороны, так и сценической. Тут артист брался явно не за свое дело, и тот, кто толкнул его на это, видимо, совершенно не знал, какие требования предъявляет к оперному певцу роль Германа. Далеко не достаточно иметь в голосе диапазон, отвечающий партии, хорошую фигуру и нарядный костюм: этого мало. Зритель хочет содержания, образа, характера, цельной роли.

Он желает видеть, понять и почувствовать жизнь героя, которую перед ним вскрывает актер. Роль Германа требует большого и тонкого мастерства, чего как раз в даровании Д. А. Смирнова наблюдать не приходилось. С этой стороны артист целиком оставался во власти старых оперных традиций и шаблона. Сцена Мариинского театра в роли Германа видела Н. Н. Фигнера и А. М. Давыдова, а Московского Большого театра, так же как и Мариинского И. А. Алчевского, — имена достаточно известные, чтобы вопрос был ясен.

Возвращаясь к работе моей над возобновлением оперы «Кармен», следует сказать, что администрация театра рассчитывала на минимальный срок работ по постановке, предполагая видеть оперу обновленной лишь декоративно.

Однако при обсуждении этого вопроса постановщиками решено было прокорректировать и музыкальную и сценическую сторону оперы, с полным отказом от старых, заштампованных приемов актерской игры, и вычистить передачу музыкальную. Подход намечался в тонах художественного реализма, с живописной, живой и разнохарактерной толпой, как фон, на котором разыгрывается драма. Такова была установка спектакля.

Единственно на что возможно было пожаловаться режиссеру, это на полное отсутствие дисциплины в труппе. Дело дошло наконец до того, что мне пришлось в силу необходимости апеллировать к В. А. Теляковскому с просьбой обратить на это внимание, так как неудовлетворитель-

ность репетиционной работы ставила спектакль под угрозу срыва всей постановки.

У А. Я. Головина все было готово по части декоративной и костюмной. Большое впечатление, на просмотре декораций, оставил первый акт: от солнечного света на сцене было определенно жарко. Эффектно выглядел последний акт с ареной цирка. Но Головину не удавалось «небо» в первом акте, и это тормозило спектакль. Заднюю завесу то подымали в его мастерскую, то спускали на сцену на просмотр.

Как-то, сидя у него в мастерской с компанией друзей, мы увидели входящего в дверь высокого роста человека, одетого в длинную шубу с поднятым воротником, в шапке. На цепи он вел большую собаку и, войдя привязал ее у входа. А. Я. Головин не узнает пришельца и идет к нему навстречу. Спустя несколько мгновений оба возвращаются к нам, и в пришельце мы впервые узнаем и знакомимся с известным скульптором, князем Паоло Трубецким. Он приехал в Петербург из Парижа. Ему был заказан тогда памятник Александру III, который теперь стоит против Московского вокзала.

Трубецкой был уже известен своими выдающимися работами и на одной из выставок «Мира искусства» обратил внимание скульптурой небольших размеров, но великолепно, мастерски, художественно выполненной: это «Возница» — плохонькая лошаденка, запряженная в дырявые легковые сани, а на козлах самый типичный извозчик «Ванька». Во всем облике его проглядывала нужда.

Скульптура большого мастера производила сильное впечатление наблюдательностью, экспрессией и глубокой характерностью трактовки самого обыденного сюжета. Если не ошибаюсь, ее приобрел Ф. И. Шаляпин. Трубецким же был сделан превосходный бюст Шаляпина, находящийся и в настоящее время в артистическом фойе т. Мариинского театра.

Примечательно было то, что русский князь Паоло Трубецкой ни одного слова по-русски не говорил и был среди нас весьма конфузлив и молчалив. Вдруг он заволновался, встал из-за стола и направился быстро к своей привязанной собаке, которая отвязалась и двигалась ему навстречу, причем глаза ее горели как угольки. Головин слегка испуганный говорит: «Друзья мои, ведь это настоящий волк, чорт его знает, что у него на уме?» Все бросились кто куда врассыпную, до тех пор пока снова Трубецкому не удалось крепко затянуть волка цепью. Он был ручной и сопровождал князя наподобие собаки. Такое содружество было очень оригинальным, но людям нервным вселяло некоторый страх, и Головина просили: «Этот Трубецкой очень хороший и интересный человек, но нельзя ли, чтобы он приходил без своего друга, — неровен час может наделать неприятностей и покусать гостей». Мне не удалось больше встретиться с Трубецким, но передавали, что скульптор навещал А. Я. Головина в мастерской уже без своего «друга». Как-то, когда я находился на спектакле балета, который я посещал охотнее, чем оперу, меня позвали к директору в ложу: «что же ваша Кармен, увидим мы ее или

нет в этом сезоне?» задает мне вопрос В. А. Теляковский. Я отвечаю ему, что дело за А. Я. Головиным, которому не задалось небо в первой картине и что он его который раз переписывает. «Мне надоело ждать, наконец головинских декораций, и я приказал их спустить на сцену в том виде, как они есть у него сейчас», заявил директор. А. Я. Головина в мастерской не было в то время, когда исполнялся приказ директора. Но, когда об этом распоряжении сообщили Головину, он пришел буквально в состояние невменяемости: «Я ухожу из театра, это чорт знает на что похоже, как смели сделать это без моего ведома!»

А. Я. Головин был взволнован до крайней степени и долгое время не показывался в театр. В. А. Теляковский посылал к нему гонцов, но разыскать его ему не удавалось. Головин пропал, и никто не мог дознаться, где он находится.

Конфликт в конце концов уладили, после того как А. Я. Головин смог дописать свои декорации.

Первое представление возобновленной оперы «Кармен» состоялось 11 марта 1908 года. Большой успех имел, разумеется, художник А. Я. Головин. Ему пели дифирамбы; отзывы печати были восторженные, за исключением Александра Бенуа, которому новая постановка определенно не нравилась. В своей критической статье он вспоминает охотнее «старую Кармен». Он между прочим пишет: «Нам показали настоящую Испанию, не нужно уезжать из Петербурга, — стоит посмотреть «Кармен» в Мариинском театре — и вы очутитесь в этой стране, — но не было главного — драмы». Больше всего достается Теляковскому, поручившему художнику Головину всю постановку оперы в целом: «Головин хороший театральный мастер, но сцены не чувствует, и в этом была ошибка Теляковского!»

Помнится, что В. А. Теляковский посмотрел на это, как на «личный», против него, как директора, «выпад». А. Я. Головин принял статью Бенуа как «товарищеский вызов». — «На поклон к нему я все же не пойду. Может писать что угодно», сказал мне Александр Яковлевич, видимо, обиженный резкостью мнения, высказанного в критической статье А. Н. Бенуа.

Сейчас, спустя почти четверть века, как опера была возобновлена и до последнего времени держалась в репертуаре б. Мариинского театра, правда, в изношенном, поблеклом, местами нелепо измененном виде, благодаря отсутствию режиссерского наблюдения, — возможно более объективно уже судить об этой работе. И действительно, во многом надо согласиться с тем отзывом, который дал А. Бенуа, т. е. реальная драма затерялась, отошла на второй план, и вся концепция оперы утонула в этой, излишне декоративной, постановке. Слишком много внимания постановщиками было уделено ненужным мелочам в виде излишнего реализма света, цвета, краски и игрового фона, который принес спектаклю явный ущерб, заслонив драму и ее исполнителей.

Повторяю, А. Н. Бенуа был трижды прав, ибо ни одно из действующих лиц в опере, за исключением разве Л. Я. Липковской — Микаэлы, да Лосева — Данкайро, не отвечали в полной мере своим заданиям.

Спектакль особой радости и мне лично не доставил. В силу многих условий он доставался тяжелой ценой. Сдали его как надоевшую всем казенную бумагу за номером. Старой постановки Кармен на сцене Мариинского театра я не видел и что-либо о ней сказать не могу, но уже одно участие в ней в роли Хозе Н. Н. Фигнера сообщало спектаклю огромный интерес. В последнем акте артист, своим исполнением, потрясал зрительный зал. И, скажем, если бы в новой постановке оперы участвовали Н. Н. Фигнер — Хозе и Мария Гай — Кармен, а за дирижерским пультом находился Артур Никиш, — картина спектакля была бы несколько иная.

Однако это не исключает того, что излишняя загроможденность оперы внешне декоративными мелочами причиняет видимый ущерб главному: становлению музыкальной драмы. В какой-то газетной заметке о «Кармен» писали: «В опере «Кармен» нам показали «казенных ослов?!» В первом акте по сцене действительно проходили два ослика с поклажей; они содержались в конюшнях дирекции, и были нами использованы. «Реализм» уж тут был стопроцентный!

Дальнейшее мое пребывание в Мариинском театре проходило под знаком полнейшей бездеятельности, несмотря на предложенную мне работу по возобновлению оперы Бородина «Князь Игорь». Все мешали «непредвиденные» обстоятельства, которых в дирекции было, по тому времени, сколько угодно, на каждом шагу. О постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», обещанной композитору после «Китежа», забыли совершенно. Театр повторял свой старый репертуар, а о новинках не беспокоились, благо «абонементы» были распроданы и дирекция сборами была обеспечена.

Приходилось принимать меры к уходу из императорских театров, в которых мне для работы не находилось возможности. Меня тянуло в Москву. К этому времени я получил предложение от С. И. Зимина вступить в его оперу, которая строилась на солидных началах.

С. И. Зимина я не знал, но о нем ходили слухи как о человеке, имеющем крупные денежные средства и меценатствующем, что-то похожее на С. И. Мамонтова. Мне это дело улыбалось, и я решил отправиться к директору с заявлением об уходе.

Случайно на пробе голосов я встретил в Мариинском театре управляющего конторой Московских театров Н. К. фон Бооля. Разговорились. Ему я сказал, что намерен Мариинский театр оставить. Он посоветовал мне просить директора о переводе в Большой театр, прибавив, что он охотно меня примет и что работа найдется.

Такое положение сулило мне перспективы, и я радостно шел в дирекцию. Но там ожидал меня сюрприз. В. А. Теляковский на мою просьбу ответил решительным отказом, причем сказал следующее: «Я пригласил в театры Мейерхольда, который будет работать и в опере, а вас прошу с ним связаться и вводить его в круг атмосферы оперного театра. Предположено дирекцией ставить «Орфея» — Глюка и «Тристана и Изольду» — Вагнера. Работа будет совместная — «вы и Мейерхольд».

Л. В. СОБИНОВ

«Лоэнгрин» Р. Вагнера — Лоэнгрин

Мариинский театр — 1912 г.

Ф. И. ШАЛЯПИН

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского — Борис

Московский Большой театр — 1910 г.

Это было совершенно неожиданно для меня, а вместе с тем ново и интересно, что такой большой мастер от режиссуры, каким уже был тогда В. Э. Мейерхольд, начнет в оперном театре «новый курс», при котором оперной рутине готовится окончательный удар и открываются художественные возможности, связанные с вероятным изменением внутренней структуры театра, с поворотом решительным и смелым к большому искусству художественных постановок и т. д. и т. д. В моей голове завертелись вихрем мысли, и я, что называется, ожил, загорелся, мысленно возблагодарив судьбу, что она посылает мне новый счастливый выход из столь мрачного положения, в котором я находился. Всеволода Эмильевича Мейерхольда я знал очень хорошо как актера по Художественному театру, а как режиссера — по театру В. Ф. Комиссаржевской.

Вокруг его режиссерского имени тогда шла ожесточенная журнальная баталия. Особенно нападал на него редактор журнала «Театр и искусство» А. Р. Кугель. Что ни постановка, то разнос, да какой! Он ел Мейерхольда с каким-то особым наслаждением, как может глодать голодный волк свою добычу. Талантливая критика Кугеля венчала Мейерхольда как отъявленного «изувера» в области театральных новшеств и часто предавала его анафеме. И такого-то человека пригласил в императорские театры В. А. Теляковский, не только в Александринку, где царствовала М. Г. Савина, но и в оперу Мариинского театра!..

Поистине, «событие чрезвычайной важности!» Газетная театральная хроника не преминула об этом оповестить театральный мир города Петербурга.

Вскоре я свиделся с Мейерхольдом, и частые встречи мои с ним в мастерской А. Я. Головина определили наши взаимоотношения по предстоящей работе в Мариинском театре.

Назначение В. Э. Мейерхольда в Мариинский театр труппой было встречено полнейшим «недоумением». Говорили, что Теляковский окончательно и бесповоротно «спятил», что это уже не «глупости» ничего в искусстве не смыслящего чиновного помпадура, а явное преступление, и с этим необходимо вступить в борьбу. Когда же мое имя оказалось пристегнутым к Мейерхольду, то в режиссерской Мариинского театра меня взяли, как говорят, на приступ, в штыки: «Как, вы связались с Мейерхольдом? Это ни на что не похоже, — безобразие!»

Признаюсь, настроение в труппе, среди ее видных представителей, создавалось в высокой степени напряженное, и не в нашу пользу. Я это видел и чувствовал на каждом шагу.

В. Э. Мейерхольд казался «чумой», заразой для театра, а я, его соратник, чуть ли не негодяем, взрывающим старые, многолетние, консервативные устои оперного театра.

Вот каково оказалось положение. Я встречал косые, недружелюбные взгляды, многие перестали отвечать на мои поклоны; приятели артисты говорили прямо, что я «не должен был соглашаться на совместную работу с Мейерхольдом», что это «нечестно» и т. п. все

в таком роде. Нервы мои до такой степени расшатались, что я, помню, в кабинете директора в присутствии художника К. А. Коровина, плакал горючими слезами и считал себя в положении «затравленного человека», при создавшейся обстановке негодного к работе. Помню, К. А. Коровин сказал директору: «чорт знает до чего довели Шкафера; ему надо отдохнуть, отпустите его в отпуск!»

XIII

Московский Большой театр перед революцией

Дело было весной, в конце сезона. Совершенно больной и издерганный я уехал в Москву. Когда же туда приехал В. А. Теляковский, я написал ему письмо, в котором категорически поставил вопрос о своем переводе в Большой театр, или уходе из императорских театров. Меня вызвали к директору, и перевод мой получил окончательное утверждение. Моего приятеля режиссера П. И. Мельникова перевели в Петербург, а я занял его вакансию в Москве.

Сейчас же я получил постановку новой оперы Н. А. Римского-Корсакова — «Золотой петушок» совместно с художником К. А. Коровиным и приступил к работе. Дирижером оперы был, ныне покойный, Вячеслав Иванович Сук.

После трехлетнего моего пребывания на сцене петербургской оперы, я снова вернулся в Большой театр в качестве режиссера-постановщика и артиста-певца на амплуа характерных партий.

В Большом театре за время моего отсутствия возобновили «Руслана», «Майскую ночь», «Евгения Онегина», и поставили «Сказание о граде Китеже» и «Каменного гостя» Даргомыжского. Это указывало на большой сдвиг в репертуаре русских композиторов и в частности в отношении опер Н. А. Римского-Корсакова, так как готовили к постановке и его «Садко».

К этому времени, приблизительно, вернулся на сцену императорских театров и Л. В. Собинов, включивший в свой репертуар «Вертера» Массне, оперу мной впервые поставленную в Москве, вначале в частной опере, а затем в Новом театре — филиале Большого.

Труппа Большого театра, мои товарищи, приветствовали мое возвращение в Москву и на первой же репетиции «Золотого петушка» я радостно почувствовал, что нахожусь среди добрых и милых друзей, которые охотно и с любовью приняли меня в свою артистическую семью и дарили меня своим вниманием и участием в достижениях интересных художественных задач, которые нам предъявляла постановка новой оперы Римского-Корсакова.

А. В. Неждановa пела Шемаханскую царицу, В. В. Осипов царя Додона; уговорил я тенора, премьера труппы, А. П. Боначича сыграть роль Звездочета, полагая, что талантливый артист найдет здесь краски характерного рельефа и сумеет сделать иронически значительную и оригинальную фигуру из партии Звездочета-колдуна, лукавого «себе на уме» загадочного пришельца, «юродивого», принесшего с Петушком гибель царю Додону.

И надо сказать, что А. П. Боначич эту роль вылепил с блеском достойного художника. Присутствовавший на генеральной репетиции С. И. Мамонтов отметил это, сказав мне: — «Никак не ожидал, что Боначич может так значительно сделать роль Звездочета; он меня держал все время прикованным к себе, пока был на сцене. Такой может завернуть всю эту чертовщину».

Одобрение Мамонтова было мне дорого, так как я очень хорошо знал строгость его художественных взглядов на искусство и скупость на похвалы.

С постановкой «Золотого петушка» произошла довольно забавная история.

Когда опера была уже достаточно срепетирована, контора театра получает цензурный запрет, и спектакль повисает в положении неразрешенного к представлению. Кампанию подняли «Московские ведомости», архи-черносотенная газета, издававшаяся Грингмутом «Как-де возможна на императорской сцене постановка «памфлета» оскорбляющего трон, — недопустимо и пр. и пр.!» Срочно телеграфировали директору Теляковскому. С его приездом в Москву добились разрешения постановки, но с условием изменения некоторых слов текста, и рать царева войска стала не «русская», а «персидская». Директор посмотрел репетицию и внес еще кое-какие замечания, указав при этом, что ему стоило больших хлопот отстоять вообще этот спектакль. А между тем эта опера, без всяких изменений текста, давалась уже рядом — в театре С. И. Зимина.

Николая Андреевича Римского-Корсакова уже не было в живых. «Золотой петушок» был последней песней любимого мной композитора, которому наконец улыбнулся настоящий триумф на обоих казенных театрах, где поставлен был с огромным успехом цикл его опер. Этому способствовал дирижер Большого театра В. И. Сук.

Совершенно неожиданный случай открывает мне возможность так или иначе влиять на художественную жизнь театра. Спустя год по моем возвращении в Большой театр я получил назначение на должность главного режиссера, в которой, по желанию своих товарищей артистов, оставался и в годы революции.

Административная карьера мне никак не улыбалась, и я не считал себя способным стать чиновником, каким являлся главный режиссер казенной оперы. Но обстоятельства так сложились, что необходимо было скрепя сердце уступить тем течениям, которые видоизменяли структуру управления театром.

В этот сезон (1910—1911) Ф. И. Шаляпин впервые играл «Дон-Кихота», оперу Массне. Подготовляя эту постановку, я навещал его и пользовался его указаниями и советами. Оперу эту он уже сыграл предварительно в Монте-Карло с огромным успехом; роль Дон-Кихота ему нравилась и сыграть ее в Большом театре он очень желал. Для певцов она была чрезвычайно легкой, и затрат на постановку никаких не делалось — декорации и костюмы подобрали.

Ф. И. Шаляпин ролью Дон-Кихота еще лишний раз доказал свое могучее дарование. Последний акт, смерть Дон-Кихота, передавался им с потрясающим, глубочайшим чувством художественной правды и выразительности. Артист, стоя прислоненный к дереву, едва держась на ногах, худой, истомленный, угасающий, говорил тихим, слабым, едва слышным голосом умирающего последние слова Дон-Кихота, вспоминая возлюбленную Дульцинею, и я, стоявший в кулисе, почти рядом и около знаменитого артиста, не мог удержаться от нахлынувших слез. Эту, в сущности банальную музыку Массне, с изуродованным текстом Сервантеса, Ф. И. Шаляпин возвысил своим гениальным исполнением до величайшей трагедии человека.

В это же время фон Бооль покинул пост управляющего конторой, и его место занял С. Т. Обухов, когда-то готовивший себя к певческой карьере (он дебютировал в Большом театре и, как говорили, успеха не имел). Карьеру ему пришлось делать по линии административной, и благодаря большим связям он достиг крупного положения. В делах конторы мало что понимал и ею не занимался, предоставляя этот департамент бумажного производства своим подчиненным, чем они были весьма недовольны. Обухов потянулся к театру и на первых порах афишировал себя человеком очень близким певческому делу, понимающим и любящим оперу. Артистам, преимущественно молодым, он любил объяснять итальянскую постановку голоса, приглашая к себе на квартиру и демонстрируя многие певческие приемы, им вывезенные из Италии.

Но здесь он путался точно так же, как и все другие неудачники в певческой карьере.

В. А. Теляковский, назначая С. Т. Обухова на ответственный пост, имел в виду, как говорили в кругах театральных, получить чиновника, слепо преданного и исполняющего волю директора беспрекословно. Так оно и было на самом деле. Все распоряжения по московским театрам давались из Петербурга.

У С. Т. Обухова можно было то и дело слышать: «директор так приказал, и я обязан исполнить». Перед волей директора, хотя бы и несуразной, не к месту и не ко времени выраженной, склонялась контора, а новый управляющий С. Т. Обухов преисполнен был священного трепета и боязни его превосходительства.

После того как я, служа в Петербурге, в Мариинском театре, очень часто встречался с В. А. Теляковским, я не понимал этого трепета перед ним московских конторских заправил и нередко успокаивал Обухова, когда тот бывал встревожен и расстроен какими-либо театральными сюрпризами.

С ним-то мне и пришлось делить радость и горе по опере Московского Большого театра, когда я получил назначение на должность главного режиссера.

Я колебался, ибо не находил себя достойным занять столь ответственный пост, да еще и административный. Задача крайне тяжелая. А как будет реагировать труппа? Дело придется иметь и непосредственно с ней, каково ее мнение на этот счет? Без ее санкции я не могу решиться на такой шаг. Решено было переговорить об этом в труппе.

Должен сказать, не в похвалу себе, я пользовался среди товарищей-артистов и вниманием и добрым отношением: назначение мое приветствовали, и я с большим трепетом и сознанием долга вступил в трудные и сложные обязанности по управлению оперной труппой Большого театра.

Первая забота была о репертуаре, о включении в него новых постановок, главным образом русских композиторов. Имея в труппе такого крупного дирижера, как В. И. Сук, репертуар можно было развернуть чрезвычайно успешно и в самый короткий срок. Большой театр мог дать цикл опер Н. А. Римского-Корсакова и цикл Вагнера — «Кольцо Нибелунгов». Кроме того поставлены были оперы Мусоргского с участием Ф. И. Шаляпина — «Борис Годунов» и «Хованщина», причем «Хованщину» ставил самолично Ф. И. Шаляпин на обеих сценах — Мариинской и Большого театра.

Второй заботой было освежение состава труппы привлечением молодых сил, артистов из частных театров, принятых в труппу после их удачных дебютов.

В режиссуру постановок входят В. А. Лосский, впервые обнаруживший крупное режиссерское дарование. Большой интерес к себе вызвал режиссер Художественного театра Л. А. Суллержицкий, приглашенный дирекцией на оперные постановки в Большой театр. Этот очаровательный человек и знаток театра, к глубокому сожалению, пробыл очень короткий срок. Его изъяли как-то внезапно, без всяких видимых причин. Впоследствии я узнал, что это было делом придворной тайной полиции. Л. А. Суллержицкий был причастен к секте «духоборов», ездил с ними в Америку, и ему, видимо, инкриминировали это дело как противоправительственное, а посему налагающее запрещение служить в придворном ведомстве. Такова была версия его ухода. Ему была поручена новая постановка оперы «Кармен», и он мечтал о путешествии в Испанию для собирания необходимых материалов. Помню, как он живо и горячо интересовался оборудованием аппаратуры освещения сцены, которое хромало отчаянно. Мне он жаловался: «Как вы можете ставить оперы, не имея света. То, что имеется у вас в театре, ни к чорту не годится, старо, изношено, жалко!» Он разрабатывал план светового переоборудования, который с его уходом из театра, остался не осуществленным.

Частично кое-что пополняли, исправляли, но этого было недостаточно, и театр оперы и балета вынужден был жить кое-как, без настоящего света, до момента революции. Как я уже говорил, в казенной

Э. Ф. НАПРАВНИК
1906 г.

ВЪ МАРІИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,
въ среду, 7-го февраля,
не въ счетъ абонемента,
Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ
представлено будетъ,
въ 1-й разъ:

СКАЗАНІЕ О НЕВИДИМОМЪ ГРАДѢ КИТЕЖѢ и ДѢВѢ ФЕВРОНІИ,

въ 4-хъ дѣйств. и 6-ти карт. Музыка Н. А. Римскаго-Корсакова
Либретто В. И. Бѣльскаго.

Новыя декораціи 1-го акта и 1-й карт. 4-го акта—по эскизамъ художника К. А. Коровина, работы К. А. Коровина и Барсова Н. А. Ивана, 2-го, 3-го актовъ и 2-й картины 4-го акта по эскизамъ художника А. М. Васнецова.

Костюмы по рисункамъ художника К. А. Коровина.

Сценическая постановка режиссера В. П. Шкафера.

Дѣйствующія лица:

...ай Юрій Всеволодовичъ	Г-нъ Филиппов.
...ичъ Всеволодъ Юрьевичъ	Г-нъ Лабинскій
...ерпія	Г-жа Кузнецова
Гришка Кутерьма	Г-нъ Ершовъ.
Федоръ Поярокъ	Г-нъ Шаронов.
Отрокъ	Г-жа Маркевичъ.
Лучшіе люди 1-й, 2-й	Г-нъ Карелинъ.
	Г-нъ Климовъ.
Гусляръ	Г-нъ Касторскій
Медвѣдчикъ	Г-нъ Угриновичъ
...ашѣевна	Г-нъ Маркевичъ
...й богатыри татарскіе	Г-нъ Григоровичъ.
	Г-нъ Серебряковъ
...ъ рѣчныя птицы	Г-жа Забѣла.
	Г-жа Зорутева.

...стрѣльцы, поѣзжане, гусляры, лучшіе люди, княщая братія, царевъ, татары.

Дѣйствія происходятъ:

...ствіе — въ Керженскихъ лѣсахъ. 2-е дѣйствіе — въ Китежѣ на Волгѣ; 3-е дѣйствіе 1-я картина — въ ...ъ Китежѣ, 2-я картина у озера Свѣтлаго Яра. ...твіе 1-я картина — въ Керженскихъ лѣсахъ, 2-я картина — въ невидимомъ градѣ.

Лѣто отъ сотворенія міра 6751.

...ельмейстеръ Г-нъ **Блуменфельдъ.**

...въ 8 час. Окончаніе въ 12 час.

...и можно получать въ кассѣ предвари...й продажи (Маріинскій театръ), съ 10-ти ...овъ утра до 4-хъ часовъ пополудни.

...графія Императорскихъ Спб. театровъ, Мѣстовая 40.

Афиша первого представления оперы «Китеж» на сцене Мариинского театра в постановке В. П. Шкафера
Слева наверху В. С. Шаронов-Поярок. Снизу И. В. Ершов-Кутерьма
1908 г.

дирекции на эту необходимую и важную задачу — освещение — средств не находилось. Тут и шаляпинские требования успеха не имели, несмотря на его постоянные выпады по адресу чиновных заправил: «Свету не могут дать как следует! Тоже — императорские театры, а говорят об искусстве!»

В состав режиссеров постановщиков был приглашен Ф. Ф. Комиссаржевский (сын знаменитого певца Мариинского театра), блестяще заявивший о себе в театре Незлобина. В. А. Теляковский пригласил его в Малый театр и частично в оперу Большого театра, где им были возобновлены оперы «Евгений Онегин», «Садко», а заново он готовил постановку моцартовского «Дон-Жуана» с художником Браиловским. Однако опера поставлена не была, так как Ф. Ф. Комиссаржевский перешел в театр С. И. Зимина, а оттуда, снова в Большой театр, перешел старый мой товарищ П. С. Оленин, уже в качестве режиссера, имевший в оперном театре Зимина целый ряд постановок.

В помощь главному хормейстеру У. И. Авранеку был приглашен молодой тогда музыкант Н. С. Голованов, впоследствии занявший дирижерский пост.

Хоровой и оркестровый коллективы постепенно омолаживались приемом свежих сил, вступивших в театр по конкурсу.

Интерес к опере Большого театра возрос в публике настолько, что дирекция, введя систему абонементов, довела их количество до шести вечерних и двух утренних, а затем отдельно — вагнеровский абонемент — в великом посту.

Необходимо отметить, что в эту пору конторское влияние на театр в значительной мере уступало художественным требованиям режиссерского управления, и с ним считалось. Все вопросы проходили в порядке коллегиального их обсуждения и решения. Власть и единоличное решение управляющего конторой сводились к чисто формальным докладам и утверждению.

Директор театра В. А. Теляковский участил свои поездки в Москву и был в курсе всего производства, что уже совершенно облегчало разрешение более сложных вопросов театральной жизни. Неоднократно В. А. Теляковский, бывая в опере Большого театра, говорил: «Как опера выросла и обогатилась репертуаром!»

И действительно это было так. Причиной этой деятельности, энергичной работы театра, было, главным образом, невмешательство конторских заправил в аппарат режиссуры и удачный подбор артистического персонала, где имелись видные силы, руководимые, как я уже говорил выше, исключительно даровитыми дирижерами, поделившими между собой весь репертуар.

Среди артистов крупное положение занимала А. В. Неждановa. Исключительной красоты голос, при редкой музыкальности и общей одаренности, выдвинул эту артистку сразу же в первые ряды редких исполнительниц многих ролей лирико-колоратурных партий, среди которых остаются в памяти: Снегурочка, Шемаханская царица

(«Золотой петушок»), Эльза («Лоэнгрин»), Манон, Травиата, Лакмэ.

Виртуозность и теплота исполнения этих ролей носили печать не только природных данных артистки, но и высокой вокально-художественной культуры. Всеми любимая артистка и поныне сохранила обаяние своего редкостного дарования. Из других артистов особенно выдавались: Л. Н. Балановская, которой в вагнеровском репертуаре восхищался Артур Никиш и звал ее в Германию; И. А. Алчевский, великолепно передававший роль Зигфрида в «Кольце Нибелунгов», В. Р. Петров, исключительному голосу которого завидовал Ф. И. Шаляпин. Появление Е. Н. Степановой, находившейся до того времени в хоре Большого театра, в репертуаре Неждановой, сопровождалось огромным успехом. Исключительно богатые голосовые данные С. И. Мигая очень скоро выдвинули его на первый план. Затем, в молодняке имелись видные силы, как К. Г. Держинская, Н. А. Обухова, А. К. Матова, В. В. Барсова — обладательницы исключительно прекрасных голосов. Все они очень скоро заняли видное положение в опере. Нет сомнения, что с такими силами, которые имелись в период моего пребывания в Большом театре, возможно было давать любую оперную постановку как русского, так и иностранного репертуара.

Как только была объявлена война, сейчас же с репертуара были сняты все вагнеровские оперы.

Патриотизм выражался частой постановкой оперы «Жизнь за царя» и исполнением во время спектаклей гимнов, не только русского, но и союзных с нами держав. Все призванные на военную службу артисты были прикомандированы к театру или несли службу в штабе, как например Л. В. Собинов, продолжая выступать в своих спектаклях.

Война со всеми ее ужасами отражалась на работе театра; газетные известия с фронта, победы и поражения находили живой отклик в актерской среде.

Во время злосчастной войны ярко помню картины погромов, когда уличный сброд, подстрекаемый темными людьми, громил магазины и торговые фирмы с немецкими фамилиями.

Происходила вакханалия подлинного темного царства.

А вместе с этим буйством проходили кучки людей, по широким улицам и площадям, с патриотической манифестацией, несли портреты Николая II и пели: «Спаси господи люди твоя» и «боже царя храни». Это была так называемая «черная сотня», в которой живейшее участие принимала московская полиция с градоначальником во главе. С проходящего мимо обывателя, равнодушно глядевшего на этот отвратительный полицейский маскарад, срывали шапку и грозили кулаками и участком.

Реакция не имела уже той силы, как это было в памятном мне 1905 году. Она расценивалась тогда определенно «шайкой ряженых хулиганов», по найму отбывающих ритуал, заранее сфабрикованный местными заправилами охранки. Чиновно-театральный мир имел вид растерянный, как будто предвидя надвигающуюся катастрофу.

Л. В. СОБИНОВ

«Орфей» Глюка — Орфей

Мариинский театр — 1910 г.

Л. В. СОБИНОВ

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского — Ленский

Московский Большой театр — 1906 г.

Но вот сенсация: убийство Распутина! Замешаны князья и Пуришкевич — «рыжий» думы, как окрестила его народная молва.

Убран с исторической арены отвратительный персонаж, влиявший на судьбы России.

Наконец пробил и грозный час революции! Отречение Николая II, свободное слово, — республика! Еще не осознанное, непонятное, странное, но умопомрачающее, головокружительное — зажгло все существо, опалило мозг и душу.

Состояние полной невменяемости и опьянения... Ур-ра! На улицах, площадях, переулках толпы народа, возбужденно-нервно ликующего, читающего листки экстренно выпущенных объявлений: «всем, всем, всем!» Подробности происшедших событий, как в сказке, развертывались и раскрывали новую страницу истории новой, свободной отныне страны, родины. Самодержавие свергнуто! Царя отныне не существует! Ур-ра! — Вот оно главное. Отныне «народ и его воля!»

«Свободная воля народа!» Я иду в императорский Большой театр. Он уже не императорский. Ясно! И чиновники — не хозяева театра: это тоже стало мне ясно. Ур-ра! Наконец-то дождались! Как хорошо жить на свете, как радостно поет в груди и как бодра и легка станет дальнейшая работа в любимом деле, которому отдана вся долгая жизнь. Вот счастье истинное, огромное, еще не испытанное!

Театры временно закрыты. Иду в контору — чиновники посерели и скучны, хмуро выглядят, растеряны, их не жалко; напротив, хочется по-мальчишески высунуть язык и подразнить: «а что взяли? теперь на нашей улице праздник, д-да!»

Управляющий конторой С. Т. Обухов осунулся, постарел и сгорбился: «Директор сообщил мне, что подал в отставку, и я тоже подал. Что-то будет, господи боже мой, Николай-чудотворец, спаси и сохрани!» Крестился. Он был человек верующий. Не один раз мне говорил, как Николай-чудотворец «выручал» его из беды и «помогал» ему в жизни. Не далекий разумом, Обухов был беден и духом. Жил в свою животную утробу, любил хорошо покушать, поспать, пожуировать, прокатиться на своей хорошей машине в подмосковное имение на станции «Подсолнечное», где растил яблони. Да и только всего.

Театр? — забава, чтобы не скучно было жить, — вдруг... на, поди... революция, и, нет монарха, самодержавного царя, батюшки!

Я ему говорю: «Сергей Трофимович, вы понимаете, что произошло?» А он мне: «Знаете, как-то голова перестала работать, не соображаю ничего, может быть, это еще и не так на самом-то деле». — «Как не так, — говорю ему, — выйдите на улицу и посмотрите, что кругом-то делается. Эвона, из окна видно взбаламученное море, поют, кричат; все поднялось — и стар и мал, кипит, бурлит, подъем небывалый, из праздников праздник, чего же вам еще?»

Он сидел передо мной в глубоком кожаном кресле казенного кабинета, раздавленный, тяжело дышал и, разумеется, сознавал, в какую пропасть провалилась самодержавная монархия, а вместе с ней и «они», верные слу-

жители и охранители трона. «Ну, прощайте», сказал он мне, и больше мы с ним не встречались до момента его неожиданного отъезда за границу.

Пока был закрыт театр, я буквально жил на улице и переходил с одной площади на другую, втискиваясь в толпу и слушая ораторов на многих уличных митингах. Это было ново и захватывающе. Кружилась голова от виденного и от того, о чем впервые пришлось слышать в свободных речах народа.

Тут целые откровения рассказывались простым языком, неприкрашенно, образно, метко, сочно, рисуя многие картины того, что наболело у каждого из этих представителей массы за многие годы рабского житья. Говорили рабочие, крестьяне, беднота, говорили военные с фронта, говорили и разного звания люди, — поток речей и слов не прекращался с утра и до поздней ночи. Слушал я до изнеможения, до полной усталости, валился на камень, на скамью, немного приходил в себя, делал передышку и снова шел в другой пункт, напряженно внимать речам новых ораторов.

По улицам, бульварам, площадям проходили манифестации, проезжали грузовики, наполненные вооруженными солдатами и рабочими, народ кричал ура, пел марсельезу, проносились и развешивались плакаты с лозунгами.

Новая жизнь, полная великих неожиданных потрясений, но она здесь у тебя, перед твоими глазами, сумей в нее войти, стать гражданином твоей великой родины.

Отныне — граждане и гражданки! Не обыватели, как прежде величали нас власть имущие. «Гражданин»! Хорошо звучит — гордость, сила, сознание прав человека. Отвечай же ему в полной мере. Это уже от тебя зависит. В голове моей, как в кипящем котле, варились непривычно-новые мысли, будили чувства, вызывали волевые импульсы.

А что же театр, искусство, какова станет эта область при новом строе?

В Большом театре, где моя работа не прерывалась, было общее собрание всех работников в зрительном зале. Выборы председателя, секретарей и т. д.

Потекли речи; каждый желал говорить и непременно говорить до самого конца и «высказаться». Ругань и брань по адресу старого режима лились рекой; хлесткие фразы и образные выражения покрывались дружными аплодисментами и криками браво. Гнали в отставку чиновников управления театров — пощады не было.

Кто же будет ведать театрами?

Получено сообщение, что временным комиссаром по Государственным театрам назначен А. Ф. Головин, бывший председатель Гос. думы 2-го созыва, москвич, земец. В скором времени мы его увидели также на общем собрании в зрительном зале Большого театра. Он нам сказал, чтобы мы честно и дружно продолжали работу, открыли спектакли, что в самом скором времени будет организована структура управления и что нам необходимо внутри сорганизоваться и начать выборы в разного рода

комиссии, дабы самим внести в свое дело необходимые изменения, поправки, улучшения. Все в таком роде.

Впечатление получилось довольно слабое и какое-то неясное, малокровное. Ждали иного. Кто-то обмолвился: «Погодите, граждане, им там не до театров!» Начались выборы и создание комиссий. Снова заседания с утра до ночи, и с ночи до утра, снова речи — «дайте высказаться!» Высказывались до хрипоты, до потери голосов. «Тебе завтра петь, а ты говоришь целых три часа — отдохни!» — советовали певцу товарищи. «Не могу я молчать, долго молчали, дайте договорить до конца!»

Ораторы теряли голоса и на другой день отказывались от участия в спектакле. Сумбура, неразберихи, путаницы и в умах и в деле было достаточно. Но об этом думалось мало.

Театры из императорских стали государственными; к ним присоединили и Художественный театр. Каждый получал свое хозяйство и свое управление. Малый театр очень скоро сорганизовался, с Большим — приходилось труднее, ибо в нем две труппы, опера и балет, крупные коллективы.

Старая контора императорских театров расформировалась и выливалась в новую форму пока что кустарного характера. Капельдинеры в театре сняли свои придворные ливреи; царские апартаменты, примыкающие к ложам, открыли, и артисты впервые получили возможность увидеть и использовать прекрасные, светлые, большие комнаты для занятий и отдыха.

Осиротела знаменитая «курилка» Большого театра, где актерская братия, по секрету, не очень громко, передавала друг другу разного рода слухи, сплетни, всякие иные сообщения, касающиеся театральной жизни. Все это перекочевало в фойе для артистов, где по стенам, обитым шелком, стояла великолепная мягкая мебель, широкие диваны, кресла и стулья. В Москве «цари» бывали редко, а в театрах почти не бывали. Все это стояло запертым, завешанным и убранным под чехлами. Революция открыла эти неприкосновенности и отдала их в общее достояние. Актеры сидели с чувством собственного достоинства и хвалили: «хорошо жили их величества, посидеть приятно!»

Первым комиссаром по Большому и Малому театрам был назначен Александр Иванович Южин-Сумбатов, знаменитый актер и управляющий труппой Московского Малого театра. Фигура достаточно в Москве известная и уважаемая. Большой знаток театра, крупный администратор, широко образованный, общественник, он пользовался огромной популярностью не только среди работников сцены, но и среди различных слоев московского общества.

Кто же в Москве не знал Сумбатова?

Такое назначение было встречено театром восторженно. Служебный свой кабинет А. И. Южин устроил в небольшой комнате при маленькой, бывшей царской, ложе Большого театра, с левой стороны сцены от зрителя. Управляющим делами по театрам оставался Н. А. Василевский, бывший чиновник конторы, человек огромного опыта, всегда доступный

и обходительно-вежливый; он являлся исключением из чиновного мира, любил оперу и певцов. Они, Южин и Василевский, очень скоро наладили новый аппарат по управлению театрами, и колесо огромной машины завертелось снова. Спектакли пошли своим порядком.

Спустя некоторое время Большой театр получил в лице Л. В. Собинова самостоятельного комиссара. Собинов был на военной службе, ходил в военной форме, но в спектаклях изредка продолжал выступать.

Во вновь образованной корпорации артистов-солистов выделился ее лидер, Феофан Венедиктович Павловский, прекрасный певец, баритон. Он обладал редким даром красноречия; его доклады и импровизации отличались всегда обоснованностью, четкостью тематики и ясным построением формы. Слушать его было легко и приятно.

Другим не менее энергичным общественником в труппе был тенор Александр Владимирович Богданович, бессменно председательствовавший в корпорации артистов-солистов, врач по образованию; он отличался большим уменьем улаживать жизненные конфликты как внутреннего характера, так и всякого сорта междуведомственные трения и неприятности, касающиеся отдельных лиц труппы и театра и искусства в целом.

Не могу обойти молчанием также крупного работника на общественной ниве — баса Василия Васильевича Осипова. В каждом собрании его могучий голос звучал крепко и твердо. Помню его постоянные слова призыва: «Нам надо бороться и проявлять волю!» И в самом деле то распространенное в обществе мнение, что труппа артистов Большого театра — это нечто законсервированное, чиновное, чванное, привилегированное и мирно живущее на казенном пайке, словом, — отживающее сословие, было неверно.

Организм оставался крепким и живым, могущим горячо и нервно реагировать на новые призывы.

Относительно художественного производства корпорация артистов-солистов определенно заговорила на своих собраниях о необходимости поднятия сценической культуры певца, о том, что необходимо оперному певцу, наконец, раскрыть эту область в полной мере, получить необходимую грамоту, особенно молодым кадрам артистов оперы. Решено было обратиться к Художественному театру, в частности к Константину Сергеевичу Станиславскому, с просьбой этому делу помочь.

Устроили вечеринку в стенах Большого театра и пригласили труппу Художественного театра на чай. Прием устроили теплый и сердечный, надели фраки с красными ленточками в петлицах, артистки в светлых туалетах. Гостей встречали в вестибюле бывшего царского подъезда; происходило знакомство трупп на культурном фронте искусства. Вечер отличался большим оживлением, пели, декламировали, танцовали и чувствовали себя в близком общении с артистами Художественного театра, празднично настроенными, взволнованно радостными. С нами был цвет театра: К. С. Станиславский, В. И. Качалов, И. М. Москвин, О. В. Гзовская, В. В. Лужский, А. Л. Вишневский, О. Л. Книппер. Всех их мы много раз перевидали на сцене в различных пьесах, теперь же впервые видели

их близко, в своем кругу оперных артистов, видели запросто, дружески вели беседу. Темы, самые разнообразные, скачут, несутся вихрем, одна другой интересней, заманчивей, любопытней. Сошлись два различных мира, объединяющим стимулом которых является искусство актера, ибо цель этого общения с Художественным театром для оперного певца — подойти вплотную к разрешению этой задачи.

Вечер удался. К. С. Станиславский обещал в скором времени организовать это дело и, видимо, им крайне заинтересовался.

Но обстоятельства, не зависящие от театра и труппы, так складывались, что приступить к занятиям пришлось гораздо позднее. Февральская революция и события, связанные с нею, продолжали неуклонно развиваться в сторону Октября.

Обывательщина и в нашей артистической среде была достаточно сильно развита. Своим маленьким благополучием довольствовались очень многие, обзаведясь хозяйством, оберегая его уют. Революция для них была хороша постольку, поскольку она не приносила с собой разорения привычного уклада жизненного обихода.

Растерянность граничила с паническим чувством. Число нытиков, кликуш, пессимистов увеличивалось с каждым днем. Разруха, недоедание, отсутствие каких-либо успокаивающих перспектив — все это помогало настроению упадочному. Спектакли носили характер расхлябанности, артисты отбывали лишь свою повинность, не более. Чаще собирались на многочисленные собрания, где дебатировались вопросы исключительно положения материального, о выработке ставок и их согласованности в общем масштабе бюджета с управлением театров. На этой почве, весьма для работников чувствительной, всегда возникали крупные осложнения, нередко оканчивавшиеся скандальными положениями. Удовлетворить требованиям, предъявляемым той или иной группой работников, не представлялось возможным. Споры и горячие схватки оканчивались баллотировками. Приносили черные ящики, и начиналась церемония бросания в них черных и белых шаров. Баллотировали до надоедливости, ящики появлялись то и дело, и тем не менее и «шары» сплошь и рядом цели не достигали. Обиженных находилось не мало. В труппе появились группировки. Так, при образовании коллективов дирижеры отошли к оркестру, чем некоторые из них были недовольны и желали быть спаяны с коллективом артистов-солистов. Хор настаивал на уничтожении звания «хориста», переименовав его в «артиста хора».

Упразднили «инспекторов» и «главных режиссеров»; назначили заведующих частями. Дело от этого нисколько не менялось; менялись люди, которых выдвигала масса. Среди них были очень энергичные, честные и преданные делу театра люди как в опере, так и в балете, оркестре и в техническом персонале. Все искренно желали помочь делу и отдавали себя целиком заботам переживаемого тяжелого времени, в котором театр продолжал свою работу бесперебойно.

XIV

Октябрьский переворот

Но вот грянул великий Октябрь. Сейчас мы имеем уже огромную историческую литературу героической борьбы за Власть Советов, всю замечательную эпопею, в мельчайших подробностях изложенную и рассказанную участниками этих событий. Рядовому обывателю тогда казалось неминуемой гибель его существования и полнейшая неизвестность будущего. Москва стала на это время, первых дней и недель Октября, городом вооруженной борьбы: стреляли днем, стреляли ночью, трещали пулеметы, грохотали орудия, ходить по улицам было рискованно.

В театре, куда я направился в первый же день затишья, никто ничего не мог определенно сказать, как он начнет свою деятельность. Ждали дальнейших событий. Они, эти величайшие события, потрясшие мир, с каждым часом заполняли все новые и новые страницы истории, в настоящем составившие уже невиданную по грандиозности масштаба летопись.

Обывательскому уму, при всем страстном желании охватить развертывающуюся перед ним новую жизнь, не по силам было понять ход мировой революции, что ясно было авангарду пролетариата — партии большевиков с ее великим вождем, — Владимиром Ильичем Лениным во главе.

То было время величайших потрясений. Много надо было силы воли и напряжения ума, чтобы, хотя бы отчасти, как-нибудь, неумело, невежественно, чаще на поводу у того же обывателя, искать ответа на множество возникавших вопросов политического и бытового характера. Путаница в умах происходила отчаянная. Кому верить и кого слушать! Кто прав и насколько? На ряду с расклеенными, официальными правительственными сообщениями и распоряжениями, создавались легенды, устно передаваемые по секрету на ушко, тихо и осторожно, все о том же, как скоро окончится власть большевиков. Говорили, что Германия двинет свои войска и что защищать нас некому.

Убийство германского посла Мирбаха еще более взбудоражило воспаленный мозг и породило в нем смятение и ужас. Что-то будет?

По театрам был назначен комиссаром Анатолий Васильевич Луначарский. Его литературное имя было достаточно нам известно, и его пьеса «Королевский брадобрей», а также критические статьи его по раз-

ного рода литературно-художественным вопросам определяли его личность в наших артистических кругах с достаточной ясностью.

Высокой культуры человек, драматург и литератор, Нарком просвещения, как-то без всяких оговорок помирил наш буйный актерский фронт и умерил страстность бесчисленных споров, разговоров, недоуменной полемики о том, что большевики сметут всю культуру и что им на это дело наплевать.

Театр ждал с нетерпением его приезда в Москву. Его более чем скромное появление, без всякой предварительной помпы и торжественности, в стенах Большого театра, среди собравшихся работников, встречено было дружным приветствием и долгими аплодисментами. Речь его как по содержанию, так и особенно по форме изложения существенно отличалась от речей многих предыдущих ораторов, которых мы переслушали за время революции, языком прирожденного, высокодаровитого мастера, стилиста-художника. Кто же теперь не знает, как умел говорить Анатолий Васильевич? Говорил он о том пути, по которому необходимо надлежит перестраиваться театрам, в связи с общими задачами страны, о его репертуаре, о приближении искусства к народным массам, о его воспитательном значении, о том, что царские театры, обслуживавшие в прошлом буржуазию, отныне должны широко открыть двери пролетариату, что задача актера и вообще работника искусства — должна пойти по линии общественного служения, расширить круг своей деятельности и т. д. и т. д. Нарисованная им яркая картина захватила присутствующих, и к концу его доклада настроение в огромном переполненном зале Большого театра стало празднично ликующим. Овации длились без конца.

Облегченный вздох вырвался из наболевших грудей, у многих из глаз катились слезы. Делились впечатлениями только что слышанного от представителя большевистской власти.

«Да ведь мы, товарищи, ничего похожего на это никогда ранее и не слыхали. Где же тут разрушение, развал, гибель? Где все те басни о дикости большевиков, о их зверствах, невежестве и прочих ужасах, которые распространялись среди нас». — «Если теперь власть принадлежит таким людям, как только что нами впервые виденный Нарком просвещения А. В. Луначарский, то дело наше, искусства и театра, во всяком случае находится в руках надежных. Многое зависит от нас самих, от желания, и уменья принять целиком настоящую революцию и пойти с ней в ногу, помогая созданию нового строительства жизни».

Так, только что слышанная декларация, радикально изменила содержание актерской психики и дала толчок новым мыслям, чувствам, желаниям и надеждам.

Однако, одно дело прекрасная речь А. В. Луначарского, другое — как претворить сказанное в жизнь театра, да еще старого императорского, с его многолетними традициями, навыками, укладом. Аппарат столь громоздкий, насквозь консервативный, малоподвижный и во многих случаях инертный, требовал в руководящем своем составе новых людей как по линии административной, так и художественной.

По театрам Государственным была назначена Елена Константиновна Малиновская. Ее никто не знал, и это имя ничего не говорило работникам театра. Лично мне с Е. К. Малиновской пришлось познакомиться хорошо во время самого тяжелого положения оперы Большого театра, когда, претерпевая голод, холод, неурядицу среди членов труппы, полную разноголосицу во взглядах на будущее театра, силою обстоятельств, сложившихся вокруг театра, образовался первый совет Государственного Большого театра и председательствование в нем, по просьбе и желанию моих товарищей, пришлось занять мне. Членами совета были: А. Ф. Гулин (балетный артист) и впоследствии от оперной труппы вошел А. Н. Герасименко; по части художественно-постановочной — Л. Л. Исаев.

Я должен упомянуть об исключительно деятельных людях, артистах хора, Давыдове и Савицком, награжденных званием Заслуженных артистов. Коллектив хора Большого театра мне был всегда близок и работа его, в трудные годы революции, отличалась большой интенсивностью и подъемом, о чем могут засвидетельствовать многие руководители театра.

Е. К. Малиновская на целом ряде заседаний с участием представителей художественно-технического и административного персонала театра ставила вопросы о новых задачах театра, об обновлении репертуара, о режиссуре, о приглашении новых художников-декораторов, а также и о пополнении труппы артистов-солистов молодняком из бывшей зиминской оперы. Результатом этого явилось приглашение режиссеров-постановщиков — Н. А. Попова и А. П. Петровского; художников Ф. Ф. Федоровского, С. А. Лентулова, А. А. Арапова и нескольких учеников декоративной живописи, работавших в мастерских под наблюдением и руководством старших своих товарищей.

Студия артистов-солистов под руководством К. С. Станиславского развивала свою деятельность.

Там с большим талантом и любовью работала известная артистка О. В. Гзовская. Среди музыкальных руководителей студии был Николай Семенович Голованов.

Начальные занятия происходили в квартире К. С. Станиславского в Каретном ряду, против театра «Эрмитаж». Впоследствии К. С. Станиславский получил особняк в Леонтьевском переулке, и студия стала уже на прочную базу. Там впервые мы увидели, сделанный ею, спектакль «Евгения Онегина», спектакль, порадовавший тогда нас, оперных работников, необычайной тонкостью актерского исполнения. Это была первая ласточка оперного возрождения: оперный певец, молодой, начинающий, целиком приобщился к искусству «драматическому». Певец-актер предстал перед зрителем в полном объеме; каждая роль получила художественный рельеф, и не было на сцене положения, которое не оправдывалось бы. Спектакль раскрывался с таким мастерством, что показал нам воочию, чего можно достигнуть на оперной сцене при условии изучения актерской техники и талантливой, знающей дело, режиссуры.

Несмотря на то, что спектакль показан был в условиях домашней обстановки, портативно обставленный, на крошечной площадке, вплот-

Ф. И. ШАЛЯПИН
«Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова — Сальери
Мариинский театр — 1912 г.

Ф. И. ШАЛЯПИН

«Русалка» А. С. Даргомыжского — Мельник

Мариинский театр — 1912 г.

ную придвинутой к зрителю, — тем не менее впечатление получалось огромное.

Начатое тогда прекрасное дело теперь окрепло: маленькая скромная оперная студия стала оперным театром имени К. С. Станиславского, дает свои художественные спектакли, завоевав себе прочное положение и пользуясь неизменным успехом.

Совет Большого театра после двухгодичной своей деятельности преобразован был в директорию. В число директоров приглашен был Вл. И. Немирович-Данченко, как выдающийся авторитет, огромный знаток театрального дела и блестящий художественный руководитель.

Большой театр, имея во главе столь признанную величину, в праве был возлагать надежды на свое художественное возрождение.

Пригласив себе помощника в лице В. В. Лужского, Вл. И. Немирович-Данченко остановил свой выбор на постановке в Большом театре «Снегурочки» Римского-Корсакова. Работа началась с предварительных бесед. Однако, в процессе работ с актерами выявилось со стороны труппы отношение к делу формальное, равнодушное. Репетиции посещались без видимого интереса и увлечения.

В. В. Лужский мне говорил: «Работают вяло, не могу постигнуть, что тому причиной?» Актеры же передавали с некоторым неудовольствием: «Мы устали слушать лекции по «Снегурочке», которую прекрасно все знаем, ее играли не плохо, а теперь, словно ученики консерватории, должны без конца сидеть и ждать, когда наконец режиссер приступит к активной сценической работе. Нам скучно и нет охоты посещать занятия». Об этом, помнится, я сказал В. В. Лужскому, с которым у меня были старые дружеские отношения по школе Ф. П. Комиссаржевского, где он был на драматическом отделении.

Не могу точно сказать, сколько времени продолжались занятия по «Снегурочке», но работа не наладилась и постепенно как бы замерла.

Вл. И. Немирович-Данченко интересовался уже балетом и в опере его появление стало редким.

В особо трудные дни общей разрухи, когда и Государственным театрам угрожали те или иные потрясения, стал вопрос о необходимости защиты этих театров, главным образом, их многоценного имущества, на которое в то время покушались многие организации, желая разделить «театральное наследие» б. императорских театров и создать свои самостоятельные театральные площадки. И они добились бы успеха, если бы не распоряжение Владимира Ильича Наркому Луначарскому: «Государственные театры, находящиеся в ведении Наркомпроса, им всецело охраняются и беспокоиться о расхищении имущества кем бы то ни было, отныне не следует».

Так как момент в этом отношении был все же острый, то группа художественного персонала во главе с Вл. И. Немировичем-Данченко и А. И. Южиным-Сумбатовым явилась в Кремль на прием к Наркому просвещения А. В. Луначарскому с специальной целью получить ответ на все волнующие вопросы.

От ленинградских театров был управляющий ими Ив. Вас. Экскузович и от московских — Е. К. Малиновская. А. В. Луначарский с исчерпывающей полнотой осветил нам положение академических театров, рассеял циркулирующие в театральных сферах разного рода слухи и отпустил нас с напутствием «дальнейшей, неослабной, плодотворной работы» и с желанием встречаться по мере накопления разного рода нужд и вопросов. Обаятельная личность Наркома, так бесконечно много сделавшего в трудные времена революции для театров и актерской громады, разумеется, не нуждается в панегирике, но мы, люди, стоявшие на ответственном посту, должны со всей справедливостью признать, что в лице А. В. Луначарского театры, в то трудное время, получили гуманного и просвещенного деятеля, с которым многие «проклятые» вопросы театральных будней проходили и благополучно разрешались в обстановке весьма и весьма нервной и тревожной.

Самое больное и уязвимое место представлял вопрос репертуарный. Что давать и как? На этом фронте шла ожесточенная затяжная и бесконечная история. Опера, как всегда, отставала от драмы и повторяла зады, с некоторым изменением лишь формально внешнего характера, с чисто декоративной стороны. Некоторые старые оперы возобновлялись «по-новому», поданные в переработанных режиссерских экспозициях, с новыми декорациями, костюмами и мизансценами, но желанное коренное обновление репертуара и исполнительства еще не наступало.

В 1924 г. распоряжением Наркомпроса я был назначен управляющим оперной труппой бывшего Мариинского театра, и для меня развернулась еще одна содержательная страница оперного театра, которой я посвящу следующий том моих воспоминаний.

КОММЕНТАРИИ

К стр. 12. Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825), директор придворной певческой капеллы и плодовитый композитор духовной музыки; некоторые его произведения пользовались, до самой революции, большим успехом у любителей церковного пения.

— Турчанинов Петр Иванович (1779—1856), выдающийся композитор духовной музыки; его главная заслуга на этом поприще заключалась в том, что он удачно гармонизовал древние мелодии церковных нотных книг.

— Галуппи Бальтазаре (1706—1784), итальянский композитор. С 1765 по 1768 г. был при Екатерине II директором певческой капеллы и дирижером итальянской оперы. Написал несколько духовных православных произведений. Но главным образом он работал в области комической оперы, написав более 60 опер. Известен был также как хороший педагог; был между прочим учителем Бортнянского.

К стр. 13. Агренев-Славянский Д. А. (1836 — 1908). Обучался пению сперва в России, затем в Италии и в Париже, по возвращении откуда занимался, по различным провинциальным уголкам России, изучением русской песни, к которой чувствовал особенное влечение. Результатом была организация Славянским знаменитого хора, с которым он выступал около 50 лет, объездив всю Россию, Европу и Америку.

— Рябов Степан Яковлевич, определен был на службу в Большой театр скрипачом в 1850 г. В 1873 г. назначен дирижером балетного оркестра, а в 1882 г.— главным дирижером балета, в каковой должности оставался до 1899 г., когда, отпраздновав свой 50-летний юбилей, вышел в отставку.

К стр. 14. Леонова Дарья Михайловна (1829—1896), одна из знаменитейших русских оперных артисток-контральто, ученица М. И. Глинки. На сцене Петербургских императорских театров Леонова прослужила с 1851 по 1873 г., после чего, покинув сцену, целиком посвятила себя концертной и педагогической деятельности. К числу лучших ее ролей относились Ваня в «Жизни за царя», Ратмир, Рогнеда, Княгиня в «Русалке», Спиридоновна во «Вражьей силе», Азучена в «Трубадуре», Фидес в «Пророке». Особой ее заслугой является концертная пропаганда произведений Мусоргского в ту пору, когда этот композитор находился еще вне понимания широкой публики.

К стр. 14. Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), один из величайших русских композиторов. Реформатор оперы, оставивший два таких капитальных произведения как «Борис Годунов» и «Хованщина», подлинные музыкальные драмы, без которых ныне не обходится ни один оперный театр в СССР, а его романсы и песни составляют необходимую принадлежность репертуара всякого подлинно культурного камерного певца.

К стр. 15. Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862), композитор-романтик, стремившийся в своих произведениях, и довольно самобытно, воплотить такую музыку, которая отвечала бы общественным вкусам его эпохи. Наиболее удачная из его опер «Аскольдова могила» (1835), благодаря привлекательности ее песенного склада, очень долго пользовалась популярностью у широкой публики.

К стр. 15. Додонов Александр Михайлович (1837—1914), вокальное образование получил сначала в Петербургской консерватории у Ронкони, затем в Париже, в Лондоне у знаменитого Э. Гарсиа, а закончил ее в Милане, где и начал свою оперную, карьеру. Затем Додонов пел в Неаполе и в итальянской опере в Одессе в 1867 г., после чего в 1868 г. в Киеве, а в 1869 г. вступил в Московский Большой театр, где и оставался до 1891 г. С 1891 по 1895 г. был профессором Московского Филармонического училища.

— Белявский Иван Евграфович (1844—1915) учился и оперную карьеру начал в Италии. Затем с большим успехом пел в течение 4 лет в Казани, Харькове и Киеве, а с 1881 по 1887 г. в Москве, в Большом театре. Обладал прекрасным голосом (basso-profundo). Покинув сцену в полном расцвете сил, Белявский остальную часть своей жизни провел в своем имении в Курской губернии, занимаясь сельским хозяйством и земской деятельностью.

— Махина Юлия Яковлевна (ум. в 1902) вокальное образование получила в Петербургской консерватории у Эверарди, а завершила его за границей. В 1877 г. была приглашена в Москву в Большой театр, в котором десять лет несла репертуар первого сопрано, спев множество партий и всегда с большой музыкальностью и тщательной отделкой.

К стр. 16. Лишин Григорий Андреевич (1854—1888) написал три оперы: «Дон Сезар де Базан», которая под названием «Испанский дворянин» шла в Киеве с Тартаковым в главной роли и под его режиссерством, «Граф Нулин» (не исполнялся) и «Цыгане» (не окончены). Кроме того написал много романсов, из которых особенной популярностью пользовалась баллада «Она хохотала». Лишин известен был также как прекрасный аккомпаниатор и либреттист.

К стр. 17. Оленина д'Альгейм Мария Алексеевна (род. в 1871 г.), русская по происхождению, была замужем за французом Пьером д'Альгеймом, музыкальным писателем, который в своих статьях уделял большое внимание русской музыке и Мусоргскому в частности. Особенной заслугой Олениной д'Альгейм является ознакомление публики Парижа, Лондона, Брюсселя и других городов Европы с вокальными произведениями новаторов русского искусства, в особенности с Мусоргским. То же делала она и в целом ряде русских городов.

— Гурилев Александр Львович (1802—1856), композитор, написавший до 200 романсов, из которых многие пользовались большой популярностью, благодаря присущим им меланхоличности и задушевности.

— Варламов Александр Григорьевич (1801—1851), композитор, пользовавшийся в свое время большим успехом у публики. Написал 223 романса и дуэта, среди которых особенную популярность приобрели: «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», «Что затуманилась, зоренька ясная», дуэт «Пловцы» и др.

— Керзинский кружок был основан в 1896 г. присяжным поверенным А. М. Керзиным, большим любителем музыки, его женой М. С. Керзиной, проф.и музыкальным критиком С. Н. Кругликовым и художником-архитектором И. Е. Бондаренко. Камерные концерты этого кружка постепенно приобрели в Москве большую популярность. В них между прочим выступал, тогда еще совсем молодой, Л. В. Собинов.

— Дейша-Сионицкая Мария Адриановна (1861 — 1932), одна из выдающихся русских певиц, драматическое сопрано. Ученица Эверарди, а затем — Маркези. В 1883 г. вступила в Мариинский театр, откуда в 1891 г. была переведена в Москву в Большой театр. В репертуаре артистки числилось до 40 опер и самые ответственные партии драматического сопрано.

— Збруева Евгения Ивановна, оперная артистка, меццо-сопрано, ученица знаменитой Е. А. Лавровской по Московской консерватории. В 1894 г. была принята в Большой театр, а в 1905 г. переведена в петербургский Мариинский театр, где и заняла первенствующее положение в контральтовом репертуаре, с особенным успехом исполняя такие партии, как Ваня в «Жизни за царя», Ратмир в «Руслане и Людмиле», Лель в «Снегурочке» и др.

— Оленин Петр Сергеевич с 1900 по 1903 г. служил в Большом театре, впоследствии стал главным режиссером в частной опере С. И. Зимина, где осуществил целый ряд весьма ответственных постановок.

1874-1920

К стр. 17. Секар-Рожанский Антон Владиславович (род. в 1863 г.), оперный певец, тенор, образование получил в Варшавском университете и в Пб. консерватории у Габеля. Сценическую деятельность начал в 1891 г. в Ростове, после пел в разных городах вплоть до Петербурга, расцвет же его деятельности приходится на время его службы в опере Мамонтова. Впоследствии был профессором Московской консерватории.

— Кругликов Семен Николаевич (1851—1910), москвич по рождению, годы студенчества проводил в Петербурге. Здесь он был вхож в кружок Балакирева и кроме того занимался у Н. А. Римского-Корсакова. Переехав в Москву, занял место педагога и музыкального писателя. Свои статьи Кругликов помещал в «Артисте», впоследствии в «Новостях дня» и других газетах либерального направления.

— Кашкин Николай Дмитриевич (1839—1920), профессор Московской консерватории с 1863 по 1896 г., автор популярного учебника элементарной теории музыки и Очерка истории русской музыки, серьезнейший музыкальный критик, близкий друг П. И. Чайковского.

К стр. 18. Петров Осип Афанасьевич (1807—1878), один из знаменитейших русских певцов, прослуживший на сцене 50 лет. Со своими великолепными вокальными данными (бас обширного диапазона, очень звучный и красивого тембра) Петров соединял выдающееся драматическое дарование. Создатель ролей Сусанина («Жизнь за царя»), Руслана, Фарлафа и Мельника («Русалка»). Вдохновенным исполнением этих ролей Петров привлекал внимание публики к произведениям русской музыки, когда последняя далеко еще не пользовалась признанием.

К стр. 19. Донской Лаврентий Дмитриевич (1858 — 1917) вокальное образование получил у Самуся и Эверарди в Петербургской консерватории. Дальнейшее усовершенствование в смысле изучения репертуара он получил на курсах Д. М. Леоновой. В 1882 г. Донской начал свою оперную карьеру в Киеве у И. Я. Сетова, а спустя год дебютировал в Московском Большом театре, где и прослужил 20 лет, исполняя самые разнообразные и ответственные партии тенорового репертуара. Одного только Сабинина в «Жизни за царя» Донской спел не менее 250 раз, а всего он участвовал, считая Большой театр и гастроли, в 1025 спектаклях, исполнив 78 партий в 69 операх.

— Златовратский Николай Николаевич (1845—1911), беллетрист-народник, всю свою литературную деятельность посвятивший исключительно изображению быта русской деревни после отмены крепостного права.

К стр. 35. Малашкин Леонид Дмитриевич (1842 — 1902), композитор, автор оперы «Илья Муромец», которая была поставлена в 1879 г. в Киеве, но успеха не имела. Написал много романсов.

— Длусский Эразм Яковлевич (род. в 1857), композитор, окончил Пб. консерваторию в 1894 г. Написал около 60 романсов, из которых некоторые пользовались большой популярностью, и 3 оперы: «Романо», «Коринфская невеста» и «Урвази». Кроме того был известен как талантливый аккомпаниатор.

— Шостаковский Петр Адамович (1853—1916) на артистическое поприще выступил в 15-летнем возрасте в качестве пианиста в Риге. Музыкальное образование начал в Пб. консерватории, а завершил его в Берлине у Куллака и у Листа в Веймаре. Будучи приглашен в Московскую консерваторию, оставался в ней недолго; не поладив с Н. Г. Рубинштейном, в 1878 г. открыл собственную музыкальную школу, которую в 1883 г. передал Филармоническому обществу. Школа эта, переименованная в Музыкально-Драматическое училище, получила в 1886 г. права консерваторий. Шостаковский был директором этого училища и проф. по классу фортепиано до 1898 г. Кроме того Шостаковский выступал в качестве пианиста и дирижера в симфонических концертах Филармонического общества.

К стр. 36. Корсов Богомир Богомирович (1845 — 1917), знаменитый баритон, вокальное образование получил в Милане, в Италии же начал свою сценическую деятельность, в 1869 г. дебютировал в Мариинском театре, где оставался до 1882 г., когда был переведен в Московский Большой театр, в котором и прослужил до 1903 г. Оставил по себе память артиста высокой культуры.

К стр. 37. Тартаков Иоаким Викторович (1860 — 1923), знаменитый баритон, ученик Эверарди по Петербургской консерватории, которую окончил в 1881 г. и тотчас же

получил ангажемент в Одессу. В 1882 г. поступил в Мариинский театр, но пробыл в нем только 2 года, после чего 10 лет кочевал по провинции. В 1894 г. вернулся в Мариинский театр, в котором и прослужил до самой смерти. Тартаков был первоклассный вокалист и прекрасный актер. В последние годы занимал пост главного режиссера в Мариинском театре.

К стр. 39. Бларамберг Павел Иванович (1841 — 1907), композитор некрупного дарования и не примыкавший ни к какому определенному течению в русской музыке. Написал оперы: «Скоморох», «Девица-русалка», «Мария Бургундская», «Тушинцы», «Волна». Из них наибольший успех имели «Тушинцы», поставленные в Московском Большом театре 24 января 1895 г.

К стр. 40. Обер Даниэль-Франсуа-Эспри (1782—1871), французский композитор, написавший множество опер, из которых некоторые, как «Фенелла», «Фра-Дьяволо» и «Бронзовый конь» пользовались и продолжают пользоваться успехом на всех сценах мира.

К стр. 41. Монюшко Станислав (1819 — 1872), выдающийся польский композитор, дирижер и профессор Варшавского музыкального института, написавший 22 оперы, из которых наибольшую популярность приобрела «Галька», поставленная впервые в Варшаве 1 января 1858 г. и затем неоднократно шедшая на всех русских сценах как столичных, так и провинциальных.

К стр. 42. Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 — 1908) кроме замечательных симфоний, кантат, романсов и др. произведений оставил нам богатейшее наследство в виде 15 опер, следующих хронологически в таком порядке: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога» (пролог к «Псковитянке»), «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Сервилия», «Кащей бессмертный», «Пан воевода», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок».

— Балакирев Милий Алексеевич (1836 — 1910), композитор и пианист, сыграл огромную роль в развитии русского музыкального искусства, как идейный руководитель кружка так называемой «могучей кучки», куда входили Кюи, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Стасов.

— Кюи Цезарь Антонович (1835 — 1918), профессор военно-инженерной академии, композитор и музыкальный критик. Наибольшего мастерства достиг в своих весьма многочисленных романсах, которые и сейчас являются достоянием наших эстрад, тогда как оперы его, числом 10, утратили для нашего времени всякое значение.

— Бородин Александр Порфирьевич (1834—1887), профессор химии и один из самых выдающихся русских композиторов, оставивший к сожалению численно не очень значительное музыкальное наследство, но среди него 1-я и 2-я симфонии, романсы и опера «Князь Игорь» — подлинные шедевры русской музыки.

К стр. 43. Калинников Василий Сергеевич (1866—1900), композитор, написавший за кратковременностью своей жизни очень мало произведений, среди которых выделяются две симфонии, особенно первая.

— Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894), композитор, дирижер, один из замечательнейших пианистов и энергичный общественный деятель: он был одним из организаторов Русского музыкального общества (1859) и основателем в Петербурге первой в России консерватории (1862). Автор нескольких опер, среди них «Демон», «Нерон», «Маккавеи» и др.

К стр. 43. Глазунов Александр Константинович (1865—1936), композитор, первоклассный мастер инструментальной музыки как симфонической, так и камерной, среди которой особенно выделяются его 8 симфоний; автор балета «Раймонда».

— Танеев Сергей Иванович (1856—1915), композитор, автор превосходнейших камерных ансамблей и других произведений, в том числе оперы «Орестея». Будучи в течение длинного ряда лет профессором Московской консерватории, Танеев зарекомендовал себя как исключительный педагог; в числе его учеников значится между прочим Скрябин.

— Чайковский Петр Ильич (1840—1893), композитор, оставивший богатейшее музыкальное наследство во всех родах музыки: симфонии, симфонические поэмы, фортепианные концерты, трио, квартеты, романсы, 9 опер, из которых «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» давно уже вошли в основу классического репертуара всех

наших музыкальных театров, и 3 балета; из последних «Спящая красавица» произвела настоящий переворот в области балетной музыки.

К стр. 46. Павловская Эмилия Карловна (1857 — 1935), оперная артистка, лирико-драматическое сопрано. Ученица Эверарди по Пб. консерватории. Оперную карьеру начала в итальянской опере на острове Мальта. В конце 70-х годов прошлого столетия с большим успехом выступала в Киевской опере. С 1882 по 1889 г. служила сначала в Московском Большом театре, потом в Пб. Мариинском, после чего оставила сцену вследствие потери голоса. Первая Татьяна в оп. Чайковского «Евгений Онегин» на сцене Мариинского театра.

— Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 — 1910), старшая дочь Ф. П. Комиссаржевского, величайшая драматическая артистка, завоевавшая себе исключительную популярность во всей России, ибо не было ни одного мало-мальски крупного города, где бы Комиссаржевская не побывала во время своих гастролей. Популярность эта происходила от того, что Комиссаржевская с замечательной проникновенностью и яркой выразительностью раскрывала перед зрителем глубочайшие бездны страдающей женской души. Одна из первых русских артисток стремилась создать новый театр, ибо 3-й сезон ее театра в Петербурге (1906 — 1907), когда у нее работал В. Э. Мейерхольд, отмечен подлинными исканиями на пути нового оформления сценического зрелища.

— Горев Федор Петрович (1850—1910), известный драматический артист. Начал свою сценическую деятельность в Курске в 1868 г. и до 1877 г. играл на различных провинциальных сценах. В 1877 г. дебютировал в Александринском театре, но принят не был и попал туда только в 1880 г. Спустя несколько лет был переведен в Московский Малый театр. В 1897 г. вернулся в Александринский театр, в котором прослужил до 1900 г. После этого выступал на частных сценах Москвы и Петербурга, а в 1904 г. вернулся в Московский Малый театр. По характеру своего дарования Горев был актер в высшей степени экспрессивный и в годы своего расцвета имел огромный успех в ролях первых любовников.

— Дузе Элеонора (1859 — 1918), знаменитая итальянская трагическая актриса, создательница целой галлереи женских образов, поразительных по глубине переживаний и тончайшей разработке психологического рисунка.

— Сальвини Томазо (1829—1915), знаменитый итальянский трагик, создавший незабываемые образы, в особенности шекспировского репертуара. Чистый реалист по стилю, Сальвини в своей игре отличался необыкновенной простотой тона и экономией пластики.

— Мунэ-Сюлли Жан (1841—1916), знаменитый французский трагик, полная противоположность Сальвини. Весь стиль игры Мунэ-Сюлли, начиная с его певучей декламации, был очень далек от какого бы то ни было реализма, у него все роли были проникнуты классическим изяществом.

— Давыдов Александр Давыдович (1849—1911) карьеру свою начал в 70-х годах прошлого века хористом в Тифлисской опере, а впоследствии сделался виднейшим опереточным артистом. Но главную свою славу он приобрел исключительно своеобразной передачей цыганских романсов. Создал в этой области свой собственный стиль и остался в нем непревзойденным.

К стр. 46. Вяльцева Анастасия Дмитриевна (ум. в 1913 г.) начала свою карьеру в Киеве статисткой сперва в балете, потом в оперетке. Переехав в Москву и обучившись пению, Вяльцева стала примадонной в оперетке и даже пробовала свои силы в опере. Но свою громкую известность она приобрела исполнением цыганских романсов. Здесь она подобно А. Д. Давыдову создала свой стиль.

— Панина Варвара Васильевна (ум. в 1911 г.), известная как Варя Панина, 17 лет начала петь в цыганском хоре в Москве, сперва в ресторане «Стрельна», потом в закрытом ресторане «Яра». Пробыв в хоре 12 лет, Панина стала устраивать свои сольные цыганские концерты, привлекая массу публики своим удивительным голосом — настоящее контральто с глубокими низкими нотами и задушевностью передачи.

К стр. 48. Федотов Александр Александрович, драматический артист, служил в труппе Московского Малого театра с 1893 по 1909 г., исполняя роли весьма разнообразного амплуа.

К стр. 48. Федотов Александр Филиппович (1841—1895), отец предыдущего, служил в Московском Малом театре с 1862 по 1873 г. и в Петербургском Александринском с 1893 по 1895 г. Двадцатилетний перерыв был отдан деятельности сперва в плоскости административной и режиссерской, а затем педагогической, сначала при Московском обществе искусств и литературы, потом в собственной школе. Написал также несколько пьес, с успехом шедших на казенных и частных сценах.

К стр. 52. Алчевский Иван Алексеевич (ум. в 1917 г.), выдающийся певец, тенор, дебютировал в Мариинском театре в 1901 г., служил на казенной сцене, то в Петербурге, то в Москве, до 1908 г., после чего уехал заграницу, где в Париже усовершенствовался в пении. В 1910 г. вернулся в Большой театр, но через несколько лет покинул его и выступал с огромным успехом на разных сценах Европы. В Россию вернулся в 1915 г. и выступал уже как гастролер, своим исполнением показывая не только превосходную школу, но и стремление к созданию художественного образа на оперной сцене.

К стр. 54. Лилина Мария Петровна, выдающаяся артистка Московского Художественного театра, работающая в нем с самого его основания, вступив туда в числе тех артистов, которых К. С. Станиславский привлек из Общества искусств и литературы. Создательница замечательных образов в пьесах Чехова. В настоящее время народная артистка.

К стр. 55. Коровин Константин Алексеевич (род. в 1861 г.), один из выдающихся представителей московского импрессионизма, начавший свою карьеру замечательными пейзажами крайнего Севера. Привлеченный директором имп. театров Теляковским к работе в казенных театрах, Коровин почти целиком сосредоточился на декоративной живописи и в этом плане создал множество превосходных декораций и костюмов как в Петербурге, так и в Москве, для оперы, балета и драмы.

К стр. 57. Направник Эдуард Францевич (1839 — 1916 г.), композитор и знаменитый дирижер, которому б. Мариинский театр обязан своим расцветом до революции, ибо в течение 50 лет своей активной работы в этом театре Направник силою своего таланта и непреклонной воли насаждал и укреплял в нем художественную дисциплину, начиная в особенности с оркестра и кончая хором и солистами.

— Карякин Михаил Михайлович (1850—1897), один из последних блестящих представителей исчезающей категории basso profundo. Окончил Московскую консерваторию у Александровой-Кочетовой. С 1878 г. до самой смерти служил в Мариинском театре, исполняя с огромным успехом самые ответственные партии своего репертуара, в их числе Сусанина в «Жизни за царя», Фарлафа в «Руслане», Мельника в «Русалке», Бертрама в «Роберте-Дьяволе» и др.

К стр. 61. Давыдов Владимир Николаевич (наст. фамилия и имя Горелов, Иван Николаевич, 1849—1925), знаменитый драматический артист. Карьеру свою начал в провинции, а в 1880 г. поступил в Александринский театр, с которым в дальнейшем и связано его имя и где Давыдов создал целую галлерею художественных образов как в драматическом, так и, в особенности, в чисто комедийном плане; в их числе особенно выделялись: Фамусов, Городничий, Расплюев, Подколесин, Хлынов, Бальзаминов.

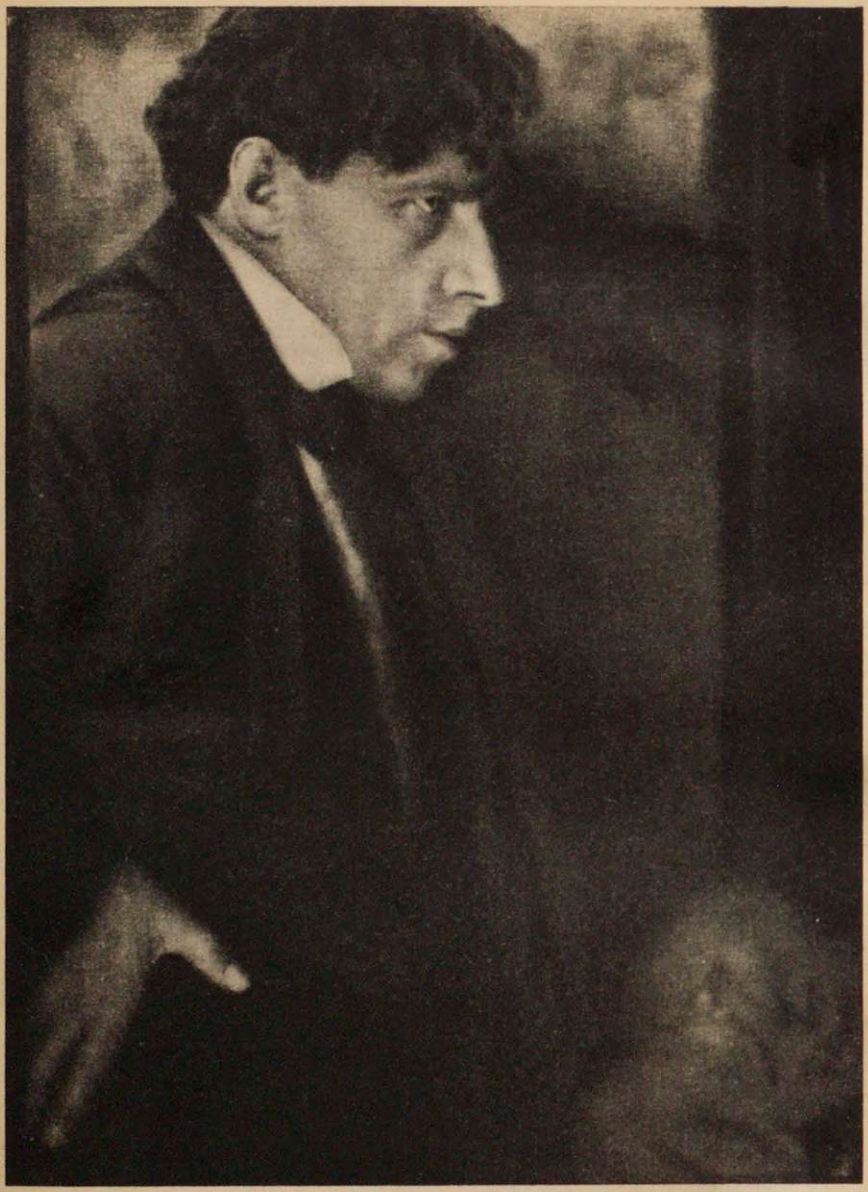
— Гельцер Василий Федорович (1840—1908), заслуженный артист московского балета, прослуживший в нем 50 лет и прославившийся как замечательный мимический актер, с огромным успехом исполнявший все характерные роли, в балетах.

— Гельцер Екатерина Васильевна (род. 1872 г.), народная артистка, дочь В. Ф Гельцера. Состоит в балетной труппе Московского Большого театра с 1894 г. Классическая танцовщица виртуозной техники. Подобно своему отцу отличная мимистка.

К стр. 62. Иванов Иван Иванович (род. в 1862 г.), профессор Новороссийского университета, директор Нежинского лицея и профессор Московского университета по истории литературы. Много писал о театре, между прочим в журнале «Артист» в 1889 — 1895 гг. Из отдельных работ его в свое время выделялись большой труд о Тургеневе и «История русской критики».

К стр. 64. Больска Адель Юльевна (настоящая фамилия Скомпская, род. в 1864 г.) с 1889 по 1893 г. служила в Московском Большом театре, а с 1897 г. до

А. Я. ГОЛОВИН
1914 г.



В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД
1912 г.

революции в Мариинском. Выдающаяся артистка, лирико-колоратурное сопрано, совмещавшая с превосходной школой и большую художественную выразительность исполнения в целом.

К стр. 64. Тютюнник Василий Саввич (1858—1924), оперный артист, бас, окончил Московскую консерваторию в 1886 г. и в том же году вступил в Мариинский театр, где пробыл до 1888 г., после чего был переведен в Москву, в Большой театр, где с 1903 г. был и режиссером.

— Бреви Александр Иванович (наст. фамилия Брехов, род. в 1863 г.), оперный артист, характерный и комический бас, окончил Московскую консерваторию в 1889 г., один год пробыл в драматическом училище при Обществе искусств и литературы, после этого совершенствовался год в Милане, в 1891 г. выступил в русско-итальянской опере в Одессе, а в дальнейшем подвизался в крупнейших городах провинции и закончил свою карьеру в Частной опере в Москве.

— Южин (кн. Сумбатов, 1857—1927), знаменитый артист Московского Малого театра, в котором прослужил с 1882 г., актер с большим диапазоном творчества, создававший четкие, рельефные, строго художественные образы как в плане классической трагедии и романтической драмы, так и комедии; он между прочим один из самых знаменитых Фамусовых Московского Малого театра. Был известен также как драматург, пьесы которого пользовались всегда большим успехом на всех русских сценах. В жизни Малого театра играл огромную роль не только как актер, но и как его художественный руководитель.

— Музиль Николай Игнатьевич (1840—1906), заслуженный артист Московского Малого театра, в котором прослужил с 1866 г. до самой смерти, исполнив свыше 450 самых разнообразных ролей, в том числе чуть ли не весь репертуар Островского, пользуясь при этом неизменной любовью публики.

— Макшеев Владимир Александрович (1843—1901). Театральную карьеру начал в 1870 г. в Казани у П. М. Медведева. В 1874 г. вступил в труппу Московского Малого театра, где и оставался до самой смерти, являясь одним из выдающихся его актеров, главным образом в комедийном репертуаре.

— Рыбаков Константин Николаевич (1856—1916), сын знаменитого трагика Николая Хрисанфовича Рыбакова, служить в театре начал в провинции, а в 1881 г. вступил в Московский Малый театр, в котором и прослужил до самой смерти, неся самый разнообразный репертуар и особенно выделяясь в пьесах Островского.

К стр. 66. Фигнер Медея Ивановна (род. в 1860 г. во Флоренции), знаменитая артистка, драматическое сопрано, дебютировала в Мариинском театре в 1887 г. вместе со своим мужем Н. Н. Фигнером и, скоро овладев русским языком, заняла первенствующее положение в труппе, благодаря своему прекрасному голосу, солидной вокальной школе и общей художественной передаче. В настоящее время живет в Париже.

К стр. 67. Синельников Николай Николаевич (род. в 1856 г.), карьеру свою начал в Харькове прямо с гимназической скамьи, одновременно в оперетке и в драме. С 1894 г. перешел исключительно к режиссуре, а затем сделался одним из самых культурных, провинциальных антрепренеров, сосредоточив свою деятельность главным образом в Харькове и Киеве.

К стр. 68. Карпов Евтихий Павлович (1856—1926), драматург-народник и режиссер; в этой должности Карпов работал с 1892 г. сперва в театре Невского общества народных развлечений. В 1895 г. он вступил в театр Литературно-артистического кружка (так называемый Суворинский), только что тогда возникший, но проработал в нем один сезон. С 1896 по 1900 г. Карпов служил в качестве главного режиссера в б. Александринском театре. В 1900 г. вернулся в театр Суворина, где оставался до 1908 г. В 1914—1915 г. он опять работал в театре Суворина. В начале 1916 г. Карпов был приглашен управляющим труппой и главным режиссером в б. Александринский театр, в каковой должности оставался до конца 1917 г. В 1920 г. Карпов снова вернулся в этот театр в качестве управляющего труппой и в этой должности пробыл до 1923 г.

— Варламов Константин Александрович (1848—1915), сын композитора Варламова. На сценическое поприще вступил в 1867 г., восемь лет проработал в провинции, а в 1875 г. был принят в б. Александринский театр, в котором и прослу-

жил до самой смерти, сыграв за это время огромное количество самых разнообразных ролей. Варламов пользовался исключительной любовью публики, благодаря своему из ряда вон выходящему комическому таланту, но в то же время никак нельзя сказать, будто комическим исчерпывалась вся сущность Варламова, потому что на самом деле подлинный диапазон его таланта был гораздо шире; в ролях чисто характерных артист подымался до высочайших вершин художественного творчества, а в ролях с драматическим оттенком мог трогать зрителя до слез.

К стр. 78. Кальцоляри Энрико, знаменитый итальянский певец, тенор, впервые выступил в Пб. Большом театре в казенной итальянской опере в 1853 г. и с тех пор пел там же в течение 18 лет подряд, пользуясь огромным успехом не только благодаря голосу, но и высшей школе пения.

— Масканьи Пьетро (род. в 1863 г.), итальянский композитор, принадлежащий к новой школе, отошедшей от старых оперных форм. Но из всего им написанного настоящий успех имела только его одноактная «Сельская честь», обошедшая все европейские сцены.

— Верди Джузеппе (1813—1901), итальянский композитор, один из величайших мелодистов XIX века. Автор 30 опер, из которых обессмертили имя своего творца «Риголетто», «Травиата», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Аида», «Отелло» и «Фальстаф».

К стр. 79. Леонкавалло Руджиеро (1858—1919), итальянский композитор, принадлежащий к той же школе, что и Масканьи, и так же как и он прославившийся в сущности только одной своей оперой «Паяцы», потому что все остальные имели гораздо меньший успех.

К стр. 82. Таманьо Франческо (1851—1905), знаменитый итальянский тенор, голос которого помимо своего диапазона отличался совершенно из ряду вон выходящей силой звука, особенно в верхнем регистре. В России впервые выступил в Москве у Мамонтова, затем постом 1894 г. в Большом театре в спектаклях итальянской оперы, устраивавшихся Б. Б. Корсовым, и в Петербурге в 1898 г. в итальянской антрепризе Гвиди в театре консерватории.

К стр. 87. Тина ди Лоренцо, итальянская драматическая талантливая артистка, но по глубине и захвату переживаний далеко уступавшая Дузе, с которой она пыталась конкурировать, играя тот же репертуар.

К стр. 98. Преображенский Николай Алексеевич (1855—1910), оперный артист, тенор, служил в Московском Большом театре с 1888 по 1893 г. Нес репертуар драматического тенора.

К стр. 99. Лубковская Мария Мечиславовна всю жизнь работала в провинции, где пользовалась огромным успехом и популярностью не только как талантливая певица (сопрано), но и как очень умелая антрепренерша.

— Кошиц (наст. фамилия Порай-Кошиц) Павел Алексеевич (1864 — 1904), драматический тенор, обладал очень большим голосом и уменьем петь, карьеру свою начал в провинции, где пользовался огромным успехом. С 1893 по 1903 г. служил в Московском Большом театре, где между прочим являлся в ту пору единственным исполнителем вагнеровского репертуара.

К стр. 108. Рядnов Евгений Карлович (1853—1924), известный певец, тенор. Ученик сначала Эверарди, потом Антонио Вулли в Милане. Карьеру начал в Италии, где пел в течение 6 лет. Вернувшись в Россию, выступал в Московском Большом театре, а впоследствии в провинции, главным образом в Киеве и Тифлисе. Рядnов приобрел известность не только как превосходный певец, но и как талантливый педагог. В числе его учеников были, например, Яковлев, Давыдов, Максаков.

— Плотников Борис Сергеевич (ум. в 1914 г.), талантливый, культурный музыкант, окончил Петербургскую консерваторию по двум специальностям: фортепиано (у Рубинштейна) и теории музыки, тотчас же сделался дирижером и в этом качестве завоевал себе большую известность в провинции.

— Михайлов-Стоян Константин Иванович (1850—1914), болгарин родом, артистическую карьеру свою начал в 1881 г. в провинции сперва в оперетке, потом перешел в оперу. В 1888 г. был приглашен в Московский Большой театр, но через два года перешел в частную оперу Прянишникова. Впоследствии переселился в Болгарию и в Софии основал первый национальный болгарский оперный театр.

К стр. 111. Репин Илья Ефимович (1844—1930), великий художник чисто реалистического направления, давший ряд замечательных по своей выразительности и по чисто живописному мастерству произведений в жанре историческом, бытовом и портретном.

К стр. 112. Морской (Янчевецкий) Гавриил Алексеевич (1862—1914), оперный артист, тенор, вокальное образование получил в регентских классах Придворной капеллы, а затем в Петербургской консерватории у Эверарди. В 1889 г. начал свою карьеру в провинции. С 1895 по 1906 г. служил в Мариинском театре, исполняя с успехом партии драматического тенора.

— Борисенко Алексей Григорьевич (род. в 1868 г.), оперный артист, тенор, карьеру свою начал в малороссийской труппе Кропивницкого, откуда попал в Певческую капеллу певчим-солистом, где пробыл 4 года; в 1893 г. поступил к Сетову в Киев и здесь, начав с маленьких ролей, постепенно перешел на первое положение. После этого много пел в провинции и затем в Москве в частной опере Зимина.

К стр. 113. Давыдов Александр Михайлович (род. в 1872 г.), выдающийся артист, драматический тенор, образование получил в Киеве у Эверарди, в 1892 г. начал свою карьеру в Тифлисе, после этого пел в крупнейших городах, а в 1900 г. вступил в Мариинский театр и пробыл в нем до 1917 г., пользуясь огромным успехом как прекрасный певец и талантливый актер.

— Яковлев Леонид Георгиевич (1857—1918), выдающийся артист, драматический баритон, карьеру начал в Тифлисе в 1886 г., а с 1887 по 1906 г. служил в Мариинском театре, пользуясь огромной любовью публики за свой исключительной красоты голос и общую выразительность исполнения. Он считался лучшим Онегиным из всех певших эту партию на сцене Мариинского театра.

— Альтани Ипполит Карлович (1864—1919) окончил Петербургскую консерваторию. Дирижерскую деятельность начал в Киеве у Бергера, продолжал ее у Сетова, а в 1882 получил приглашение в Московский Большой театр главным капельмейстром, где оставался до 1906 г.

— Сук Вячеслав Иванович (1861—1933), дирижерскую карьеру начал в провинции, в 1906 г. был приглашен главным капельмейстером в Московский Большой театр, в котором и проработал до самой смерти.

— Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859—1934), композитор и дирижер, ученик Н. А. Римского-Корсакова по Петербургской консерватории, которую окончил в 1882 г. Сначала дирижировал в Тифлисе оперой и концертами, а с 1899 г. оперой у Мамонтова, был профессором и директором Московской консерватории. Автор опер «Руфь», «Ася», «Измена», «Оле из Нордланда».

К стр. 114. Лентовский Михаил Валентинович (ум. в 1907 г.) в 80-х годах прошлого столетия пользовался в Москве огромным успехом, как антрепренер, обставлявший спектакли (оперетки и феерии) с необыкновенной роскошью, тщательностью, всевозможными эффектами и лучшими силами того времени.

К стр. 115. Штейнберг Лев Петрович, известный дирижер, долгое время работавший в крупнейших провинциальных центрах, в настоящее время народный артист и один из дирижеров Московского Большого театра.

— Патти Аделина (1843—1919), одна из знаменитейших певиц мира, пользовавшаяся в 60—70-х годах прошлого века колоссальным успехом за свой замечательный голос (колоратурное сопрано) и за то искусство, с каким артистка им владела.

К стр. 116. Соловьев Николай Феопемптович (1846—1916), композитор, профессор Петербургской консерватории по классу теории композиции и музыкальный критик. Среди его музыкальных произведений значатся три оперы: «Кузнец Вакула», «Корделия», пользовавшаяся в свое время успехом, и «Домик в Коломне».

К стр. 118. Иванов Михаил Михайлович (род. в 1850 г.), композитор и музыкальный критик, работавший в «Новом времени» с основания этой газеты и до самого ее конца. Как все, что исходило из «Нового времени», и ивановские рецензии отличались ретроградностью суждений, в особенности по отношению ко всему, что появлялось в русской музыке нового, свежего и оригинального.

— Лодий Петр Андреевич (1852—1920), известный певец, тенор, и преподаватель пения, ученик Корси и Эверарди по Пб. консерватории, которую окончил

в 1876 г. В 1878 г. вступил в Мариинский театр, но оставался в нем только до 1880 г. Позже пел на многих провинциальных сценах, выступая то в опере, то в оперетке. Производил всегда прекрасное впечатление, как очень музыкальный певец.

К стр. 119. Вальц Карл Федорович (1846 — 1929) поступил в Московский Большой театр в 1861 г. и прослужил в нем беспрерывно 60 лет в качестве декоратора и главного машиниста-механика.

К стр. 120. Форкатти Виктор Людвигович (ум. в 1906 г.), талантливый драматический артист на амплуа любовников и в особенности фатов и очень популярный антрепренер. Последние 10 лет своей жизни был бессменным антрепренером Кисловодского курзала.

К стр. 121. Максаков Максимилиан Карлович, оперный артист и антрепренер, карьеру свою начал как исполнитель комических еврейских сцен. Обладал превосходным, сильным и красивым баритоном, пел всегда с огромным увлечением и считался в провинции одним из лучших артистов.

К стр. 124. Гумпердинк Энгельберт (1854 — 1921), немецкий композитор, последователь Вагнера, автор нескольких опер специально из детской жизни, из которых наибольший успех имела «Гензель и Гретель», ставившаяся не только в провинции, но и в Петербурге сперва в Панаевском театре, а потом в Мариинском в сезон 1901/02 г.

— Пуччини Джиакомо (1858 — 1924), итальянский композитор, принадлежит вместе с Масканьи и Леонкавалло к новой итальянской школе. Из его опер наибольшую популярность приобрела «Богема».

— Борисов Павел Борисович (1850 — 1904), оперный певец, баритон, служил в Московском Большом театре с 1882 по 1893 г., исполняя первые партии не только баритонного репертуара, но и басового; так он пел партии Елецкого в «Пиковой даме» и Ренато в «Бал-маскараде», требующие высокого баритона, и рядом Сен-Бри в «Гугенотах» и Нилаканту в «Лакмэ» — чисто басовые партии.

К стр. 125. Братья Решке Жан и Эдуард, поляки по происхождению, представляли собою редкую артистическую пару. У Жана был обширный по диапазону, звучный и необыкновенно мягкого тембра тенор и превосходная школа и он с равным успехом пел партии как чисто лирические, так и вагнеровского репертуара; он был великолепный Лоэнгрин, Зигфрид и Тристан. Эдуард обладал редким по красоте звука высоким басом и также как и брат отличался в вагнеровском репертуаре. Постоянной базой братьев Решке был Париж, но гастролировали они по всему свету, в том числе неоднократно в Мариинском театре. Последнее их выступление здесь было постом 1898 г. в составе немецкой оперы, ставившей исключительно Вагнера.

— Баттистини Маттиа (1857 — 1930), знаменитый итальянский баритон, один из самых блестящих представителей подлинно итальянского bel canto конца XIX и начала XX века, пользовавшийся везде, где бы он ни выступал, колоссальным успехом, в том числе в Петербурге, где с 90-х годов прошлого века и до самой мировой войны он пел каждый год.

К стр. 132. Врубель Михаил Александрович (1856 — 1910), художник—крайний индивидуалист, стоявший вне какого бы то ни было течения в живописи.

К стр. 133. Поленов Василий Дмитриевич (1844 — 1927), один из ярких представителей художественного реализма в русской живописи. Целый ряд его картин украшают собою Третьяковскую галлерею в Москве.

— Васнецов Виктор Михайлович (1848 — 1926), выдающийся художник, воплотивший в своих многочисленных произведениях поэзию и дух русской сказки и былинного эпоса.

К стр. 135. Серов Валентин Александрович (1865 — 1911), знаменитый портретист, обладавший необыкновенной способностью схватывать все самое существенное в человеке. Глубокий психологизм его портретов делает то, что каждое воплощенное им лицо является вполне определенным и ярким отображением духа своей эпохи.

К стр. 138. Мельников Петр Иванович, сын знаменитого певца Ивана Александровича Мельникова, оперный режиссер чисто реалистического толка. С 1906 г. служил в Московском Большом театре. В 1909 г. был переведен в Мариинский театр.

К стр. 138. Мельников Иван Александрович (1832—1906), знаменитый оперный артист, обладавший редкой красоты баритоном, на Мариинскую сцену поступил в 1867 г. и оставался на ней до 1894 г., исполняя самые ответственные партии своего репертуара с огромным успехом. Особенно удачными были у него Руслан, Мельник, князь Игорь и др.

К стр. 140. Эспозито Михаил Антонович (род. в 1855 г.), композитор, в Россию приехал по приглашению Мамонтова. Был дирижером во многих оперных предприятиях. Написал две оперы: «Каморра» и «Мещанин-дворянин». Обе шли в Москве на частных сценах.

— Головин Александр Яковлевич (1863 — 1930 г.), знаменитый художник — декоратор и портретист. Подобно Коровину был привлечен Теляковским к работе в императорских театрах и сосредоточил свою деятельность, главным образом в Петербурге, где им дан целый ряд блестящих постановок как для оперы, так и для драмы, существующих еще и сейчас. Один из первых, после Октябрьской революции, начал работать с Советской властью, до самой смерти отдавая свои силы Советскому театру.

К стр. 141. Забела-Врубель Надежда Ивановна (1867 — 1913), оперная артистка, лирико-колоратурное сопрано, жена художника Врубеля. Дебютировала в Киеве в 1893 г. После московской частной оперы была приглашена в 1904 г. в Мариинский театр, где выступала преимущественно в операх Римского-Корсакова, музыку которого она передавала с глубочайшим пониманием ее стиля.

К стр. 145. Ван-Зандт Мария Яковлевна (род. в 1861 г.), известная певица, лирико-колоратурное сопрано. Сценическую карьеру начала в 1879 г. в Турине, продолжала ее в Лондоне и в Париже в театре Комической оперы с 1880 по 1885 г. После этого гастролировала по разным городам в течение 10 лет, после чего снова вернулась в 1896 г. в Комическую оперу, но вскоре оставила сцену, вышла замуж за проф. Черинова и поселилась в Москве.

— Делиб Лео (1835 — 1891), известный французский композитор, среди произведений которого особенную популярность приобрели, до сих пор не сходящие со сцены, опера «Лакмэ» и балеты «Сильвия» и «Коппелия».

— Тома Шарль Луи Амбруаз (1811 — 1896), известный французский композитор. Написал много опер и балетов, среди которых наибольший успех имели оперы «Гамлет» и в особенности «Миньона».

— Девойод Жюль (1843(?) — 1901), французский оперный артист, сначала мечтал стать драматическим артистом, но открывшийся голос заставил его пойти в Парижскую консерваторию, которую он окончил с таким блеском, что немедленно был приглашен в «Grand Opéra». После этого он приобрел мировую известность, пользуясь повсюду колоссальным успехом. Скончался он в Москве в театре «Эрмитаж» весьма трагически во время финальной сцены 2-го акта «Риголетто».

К стр. 151. Князь Н. Ю. Трубецкой, композитор-дилетант; его опера «Мелузина» в 4 действиях и 5 картинах на французский текст Ш. Нюитера была поставлена в 1-й раз в Большом театре 10 января 1895 г. и выдержала всего 4 представления.

К стр. 155. Ершов Иван Васильевич (род. в 1867 г.), знаменитый артист. Окончил Пб. консерваторию по классу Габеля в 1893 г. В том же году уехал в Италию для усовершенствования, где и состоялись его первые сценические выступления. Сезон 1894/95 г. Ершов пел в Харькове. В 1895 г. вступил в Мариинский театр, где и прослужил беспрерывно до 1930 г. Ершов прославился не только как замечательный артист вообще, доведший вокальную речь до высшего предела выразительности, но и как создатель высоко художественных образов в вагнеровском репертуаре.

К стр. 155. Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787), знаменитый немецкий композитор, реформатор оперы, среди произведений которого особенно выделяются по своим художественным достоинствам оперы «Ифигения в Авлиде», «Альцеста» и «Орфей».

— Чернов (Эйнгорн) Аркадий Яковлевич (1858—1904), оперный артист, баритон. Карьеру свою начал в оперетке в Ростове и пользовался в ней огромным успехом, но предпочел перейти в оперу. Учился у Габеля в Пб. консерватории

и у Джиральдони в Италии. В 1886 г. вступил в Мариинский театр, в котором и прослужил до 1900 г.

К стр. 156. Писарев Модест Иванович (1844—1905), известный драматический артист, служил в Александринском театре с 1885 г. по 1904 г., до того же долго работал в провинции. Один из выдающихся исполнителей ролей в репертуаре Островского и вообще ролей бытового жанра.

К стр. 159. Коклен-Старший Бенуа-Констан (1841—1909), знаменитый французский актер и теоретик сценического искусства, блиставший в комическом репертуаре и в особенности в репертуаре Мольера, изучению которого он посвятил значительную часть своей жизни.

К стр. 161. Лосский Владимир Аполлонович (род. в 1874 г.), вокальное образование получил в Киеве у Эверарди, затем за границей. Артистическую карьеру начал в Москве, потом работал в провинции. В 1906 г. поступил в Московский Большой театр и скоро выдвинулся там как режиссер. Работал режиссером также в Свердловске.

К стр. 163. Сапунов Николай Николаевич (1880—1912 г.), чрезвычайно талантливый и остро своеобразный художник, дал ряд превосходных театральных работ для петербургского «Дома интермедий», театра Незлобина, театра В. Ф. Комиссаржевской.

К стр. 164. Смирнов Дмитрий Алексеевич, выдающийся оперный артист, тенор, прекрасно владевший своим красивым голосом и вкладывавший много выразительности в свое исполнение. Служил в Большом театре с 1904 г. и кроме того неоднократно гастролировал с большим успехом за границей, где и находится в настоящее время.

К стр. 168. Кочетов Николай Разумникович (1864—1925), сын известной в свое время певицы и профессора московской консерватории А. Д. Александровой-Кочетовой, композитор, дирижер, профессор пения и музыкальный критик. Его опера «Страшная месть» (по Гоголю) была поставлена в московской частной опере в 1903 г.

К стр. 170. Вагнер Зигфрид (род. в 1869 г.), единственный сын Рихарда Вагнера, тоже композитор, но далеко не унаследовавший таланта своего великого отца. Среди большого количества им написанного значатся 14 опер, из которых многие были поставлены на различных немецких сценах. Упоминаемая здесь опера («Der Bärenhäuter») его первая опера.

К стр. 177. Бутенко Иван Филиппович (1852—1891), оперный артист, бас необыкновенного диапазона. Карьеру свою начал в Италии, в 1885 г. был приглашен в Московский Большой театр, где и служил до самой смерти, исполняя самые ответственные партии своего репертуара.

К стр. 177. Фострем Альма Августовна (род. в 1861 г.), ученица Ниссен-Саломан по Пб. консерватории, которую окончила в 1877 г., замечательное лирико-колоратурное сопрано, состояла в труппе Московского Большого театра с 1890 г. по 1899 г.

— Крутикова Александра Павловна (1854—1919), выдающаяся певица, меццо-сопрано, ученица Ниссен-Саломан по Петербургской консерватории, еще до окончания курса была ангажирована в 1872 г. на сцену Мариинского театра на смену Лавровской, где оставалась до 1876 г., а в 1880 г. вступила в Московский Большой театр и прослужила в нем до 1900 г., с большим талантом исполняя самые разнообразные роли своего репертуара.

К стр. 178. Арбатов (Архипов) Николай Николаевич (ум. в 1927 г.) первоначально занимался адвокатской практикой, но увлекшись театром, бросил ее и всецело отдался режиссерской деятельности. Работал как режиссер в московской частной опере, в театре В. Ф. Комиссаржевской, в театре Суворина и др.

К стр. 181. Барцал Антон Иванович (1847—1927), уроженец Богемии, оперный певец, тенор, театральную карьеру свою начал в Праге. В 1870 г. приехал в Россию, пел с большим успехом в Одессе и в Киеве, а в 1876 г. был приглашен в Мариинский театр, откуда в 1878 г. переведен в Москву в Большой театр, где и служил до 1903 г., состоя кроме того с 1882 г. его главным режиссером.

К стр. 186. Неждановa Антонина Васильевна (род. в 1880 г.), ныне народная артистка, в молодости была учительницей в Одессе. Перебравшись в Москву, попала в консерваторию, где получила вокальное образование у проф. Мазетти. Одна из лучших русских вокалисток не только прошлого, но и настоящего. В труппе Московского Большого театра с 1902 г.

К стр. 186. Правдин Осип Андреевич (1846—1921), один из выдающихся артистов Московского Малого театра, прослуживший в нем с 1878 г. до самой смерти и переигравший за это время огромное количество ролей, в том числе во всех пьесах Мольера, что ему особенно удавалось. Кроме того был в течение 20 лет и преподавателем сначала в училище Филармонии, а потом в казенном театральном училище.

К стр. 190. Палечек Иосиф Иосифович (1842—1915), родом чех, оперный артист, бас, карьеру свою начал в пражской опере, где между прочим пел Сусанина и Фарлафа. По совету Балакирева в 1870 г. приехал в Петербург и с успехом дебютировал в Мариинском театре. Как певец Палечек проработал в нем до 1882 г., после чего был назначен учителем сцены, а затем в продолжение длинного ряда лет был его единственным режиссером-постановщиком.

К стр. 192. Блуменфельд Феликс Михайлович (род. в 1863 г.), пианист, дирижер и композитор, окончил Петербургскую консерваторию, в которой впоследствии стал профессором. В 1898 г. был назначен третьим дирижером Мариинского театра, где, между прочим, дирижировал 1-м представлением «Тристана и Изольды» Вагнера.

— Мук Карл (род. в 1859 г.), доктор, известный немецкий дирижер, выступавший не только у себя на родине с большим успехом как симфонический и оперный дирижер, но и в других странах, в том числе в России, в Петербургском Мариинском театре, где в 1899 г. дирижировал впервые шедшим в России под управлением Анжело Неймана «Кольцом Нибелунгов» Вагнера.

— Моттль Феликс (1856—1911), знаменитый германский дирижер, прославившийся в особенности своей вдохновенной передачей произведений Вагнера. У нас он имел огромнейший успех, когда в Мариинском театре дирижировал «Тристаном» и «Лоэнгрином».

К стр. 192. Рихтер Ганс (1843—1916), доктор, германский дирижер, известный своей близкой дружбой к Вагнеру, произведения которого он передавал с огромным художественным вкусом. Русская публика имела возможность познакомиться с его дирижерской манерой, когда в 1898 г. импрессарио Теодор Леве и Георг Парадиз организовали в Мариинском театре целый ряд представлений вагнеровских опер, и Ганс Рихтер дирижировал «Лоэнгрином» и «Мейстерзингерами».

— Никиш Артур (1855 — 1922), знаменитый германский дирижер, прославившийся необыкновенно тонким исполнением классической музыки и кроме того тем, что он первый раскрыл по-настоящему все красоты и всю глубину содержания 6-й симфонии Чайковского и творчества Скрябина. Неоднократно приезжал в Россию дирижировать симфоническими собраниями и оперными спектаклями в Петербурге и в Москве с огромным успехом.

К стр. 193. Литвин Фелия Васильевна, оперная артистка, обладательница феноменального по диапазону и силе звука драматического сопрано, родилась в Петербурге, но музыкальное образование свое получила в Париже и там же в 1880 г. начала свою карьеру. В 1890 г. выступила впервые в Мариинском театре, в котором впоследствии с некоторыми промежутками появлялась как гастролерша почти до самой войны, преимущественно в вагнеровском репертуаре.

— Маркович Мария Эдуардовна, оперная артистка, меццо-сопрано, служила в Мариинском театре с 1900 г. до революции, исполняя партии своего репертуара с большой музыкальностью и тщательностью отделки.

— Славина Мария Александровна (род. в 1858 г.), оперная артистка, меццо-сопрано, обладательница не только прекрасного голоса, но и большого драматического таланта, окончила Петербургскую консерваторию и в 1879 г. дебютировала в Мариинском театре, в котором и прослужила до революции, создав целый ряд незабываемых сценических образов.

— Серебряков Константин Терентьевич (1852 — 1919), оперный артист, бас, служил на Мариинской сцене 25 лет, начиная с 1887, исполняя первые партии своего репертуара и выделяясь главным образом превосходной звучностью своего голоса.

— Смирнов Александр Васильевич, оперный артист, баритон, ученик Прянишникова, обладавший очень красивым по тембру голосом и незаурядным сценическим дарованием. Поступив в 1896 г. в Мариинский театр, Смирнов пропел в нем свыше 25 лет.

К стр. 194. Корещенко Арсений Николаевич (1870 — 1921), композитор окончил в 1891 г. Московскую консерваторию. Среди многочисленных его произведений выделяются Армянская сюита для оркестра, опера «Ледяной дом» (Большой театр 1900 г.) и балет «Волшебное зеркало» (Мариинский театр 1903 г.).

К стр. 195. Угринович Григорий Петрович, оперный артист, тенор, прослужил в Мариинском театре свыше 30 лет, начиная с 1885 г., на вторых ролях, исполняя их с большой добросовестностью, а некоторые, вроде Винокура в «Майской ночи» или Ерошки в «Князе Игоре», и с хорошим комизмом.

— Титов (Шаллерт) Максим Юльевич (род. в 1848 г.), немец по происхождению, с 1869 г. служил в казенной немецкой труппе, а с ее упразднением в 1890 г. был переведен в Мариинский театр на амплуа второго баритона, где и прослужил свыше 20 лет.

— Карелин Василий Львович, оперный артист, тенор, служил в Мариинском театре с 1891 г. по 1909 г., занимая амплуа второго тенора.

— Чупрынников Митрофан Михайлович (ум. в 1918 г.), оперный артист, лирический тенор, служил в Мариинском театре с 1894 г., свыше 20 лет, исполняя самые разнообразные партии. Обладал небольшим голосом, но пел в высшей степени музыкально. Основал вместе с братьями Кедровыми и Сафоновым, пользовавшийся в свое время большой известностью, вокальный квартет. Кроме того был профессором Петербургской консерватории.

К стр. 197. Дриго Ричард Евгеньевич (род. в 1846 г.), итальянец по происхождению. В Россию приехал в 1879 г. в качестве капельмейстера казенной итальянской оперы, существовавшей в Петербургском Большом театре. В этой должности Дриго пробыл семь лет до упразднения итальянской оперы, после чего был сделан 1-м капельмейстером балета и таким образом с 1886 г. по 1919 г. он состоял в нем бессменным капельмейстером. Кроме того Дриго приобрел популярность и как автор многих балетов. После своего 40-летнего юбилея, в 1919 г. переселился к себе на родину, в Падую.

— Легат Николай Густавович, талантливый классический танцовщик и балетмейстер, в Мариинский театр вступил в 1888 г. и проработал в нем до революции.

— Петипа Мариус Иванович (1822 — 1910), знаменитый балетмейстер, с именем которого связана целая эпоха в истории русского балета, обнимающая период времени с 1847 г. по 1904 г. Всего в творческом активе Петипа числится 116 постановок, из которых только 12 приходятся на ранний заграничный период его деятельности, остальные же 104, среди которых видное место занимают также постановки танцев в операх, все связаны с Петербургом.

— Фокин Михаил Михайлович (род. в 1880 г.), балетный артист и талантливейший балетмейстер, внесший новую, свежую струю в дело постановки балетов, когда оно стало уже отзываться рутиной и академической неподвижностью. В Мариинском театре служил с 1898 г. до 1918 г. Но главная его деятельность как балетмейстера протекала за границей у С. П. Дягилева.

— Стуколкин 1-й Тимофей Алексеевич (1829 — 1894), балетный артист, на службе состоял с 1845 г. до самой смерти, которая застигла его во время спектакля. Был очень популярен не только как талантливый исполнитель ролей в балете, особенно характерных, но и как преподаватель танцев во многих учебных заведениях и частных домах.

— Трефилова Вера Ивановна, выдающаяся балетная артистка, культивировавшая в своем танце чистую классику без всякой примеси драмы и в этом плане достигавшая очень больших художественных результатов. В Мариинском театре служила с 1894 г. по 1910 г.

— Карсавина Тамара Платоновна, одна из талантливейших русских балерин, отличавшаяся не только первоклассной техникой, но вносившая в свой танец большую драматическую выразительность и тонкую поэзию. Служила в Мариинском театре с 1902 г., много выступала у Дягилева, во время войны уехала за границу.

К стр. 198. Монахов Григорий Иосифович (ум. в 1916 г.), артистическую карьеру свою начал у Мамонтова, в 1888 г. перешел в Мариинский театр сперва на

Ф. И. ШАЛЯПИН

«Дон Кихот» Масснэ — Дон Кихот

Мариинский театр — 1912 г.

должность суфлера, а с 1900 г. после ухода Г. П. Кондратьева на должность главного режиссера, в каковой и состоял в течение 8 лет.

К стр. 198. Гнедич Петр Петрович (1855—1928), плодовитый беллетрист, драматург, художественный критик и театральный деятель. Был управляющим драматической труппой Александринского театра с 1901 г. по 1908 г.

К стр. 200. Нестеров Михаил Васильевич (род. в 1862 г.), создал много превосходных картин в различных родах живописи, причем в некоторых из них с огромным живописным мастерством передано настроение русской северной природы.

К стр. 201. Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856—1933) сперва заявил себя рядом картин, навеянных северной природой, а затем перешел к воскрешению исторического облика Москвы XVI и XVII веков и в этом плане создал много интересного. В отношении театральной живописи капитальной работой его явился «Садко» при первой постановке в Мариинском театре в январе 1901 г.

К стр. 202. Морозов Александр Яковлевич (ум. в 1915 г.) прослужил на казенной сцене 58 лет с 1857 г., сначала в качестве помощника режиссера, а затем в должности так называемого режиссера-выпускающего.

К стр. 208. Лосев Владимир Иванович (1874—1919), оперный артист, баритон, ученик Прянишникова, в Мариинском театре работал с 1903 г. до своей смерти, выступая большей частью на вторых ролях, но иногда исполняя и первые.

К стр. 219. Массне Жюль-Эмиль-Фредерик (1842—1912), плодовитый композитор, написавший много разнообразных произведений, в том числе не малое количество опер; из последних наибольшим успехом пользовались «Манон» и «Вертер», не сходящие и посейчас с репертуара европейских сцен.

К стр. 220. Боначич Антон Петрович, оперный артист, консерваторию кончил как баритон, но впоследствии открыл у себя драматический тенор и уже в этом амплуа поступил в 1905 г. в Московский Большой театр, где и прослужил много лет, исполняя с большим успехом весьма разнообразный репертуар.

К стр. 222. Л. А. Сулержицкий вместе с К. С. Станиславским основал и потом руководил Первой студией Московского Художественного театра — умер в 1916 г.

К стр. 223. Авранек Ульрих Иосифович (род. в 1850 г.), народный артист, родом чех, карьеру свою начал виолончелистом в пражской опере, затем дирижировал в разных городах России, а в 1882 г. был приглашен в Московский Большой театр главным хормейстером, где служит и сейчас, несмотря на свои 85 лет, продолжая неустанно работать с хором и выступать там же как дирижер.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Авранек У. И. 223
Агренев-Славянский 13
Агулин (Агульник) 40, 41, 45, 121
Александр III 214
Алексеевы 48
Алчевский И. А. 52, 213, 224
Альтани И. К. 113, 193
Андреев-Бурлак 19, 20
Андреев Н. А. 39, 41, 45, 121
Андреев П. З. 155
Антоновский 105
Арапов А. А. 232
Арбатов Н. Н. 178, 191
Аренский 61
Арнольдсон 147
Асафьев Б. В. 5

Баженов П. П. 8
Байдлер 193
Балабанова 163
Балакирев М. А. 42, 62, 63, 150
Балановская Л. Н. 224
Барсова В. В. 224
Бардал А. И. 181
Баттистини 125
Бахрушин А. А. 168
Бедуски 124
Безносиков С. В. 114, 116
Белов 39
Бельская-Небельская 155
Бельский Н. А. 190, 203
Белявский 15
Бенуа А. Н. 194, 215
Бертенсон 117
Бертрами 157, 158, 160
Бижеич С. Н. 39
Бларамберг П. И. 39
Блуменфельд Ф. М. 192, 199
Боборыкин П. Д. 19
Богатырев П. И. 20, 129
Богданович А. В. 228
Больска (Скомпская) 64, 157, 193
Боначич А. П. 220
Бооль фон Н. К. 180, 185, 216
Борги А. 207
Борисов 124
Борисенко 112
Бородай М. М. 113
Бородин 42, 62, 105, 150, 174, 192, 194
Бортнянский 12
Брайловский 223
Брамирский 163
Бреви А. И. 64
Броджи 82, 147, 149
Брызгалов 74
Бутенко 177
Буцке В. Р. 8

Вагнер Зигфрид 170
Вагнер Р. 170, 192, 194, 222
Вальц К. Ф. 119, 183, 185
Ван-Занд М. 145
Варламов А. Г. 17
Варламов К. А. 68
Василевский Н. А. 227, 228
Васнецов А. М. 194, 201
Васнецов В. М. 133, 135,
Веков Н. Д. 167
Верга Д. 79
Верди 67, 78, 127, 128
Верстовский 15, 17, 20, 174
Вильде 137
Вильчур 38
Виноградов 25
Винтер К. С, 137
Витте С. Ю. 167
Вишневский А. Л. 228
Внуков П. И. 209
Волков Н. 70
Волховской 155
Восторгов 189
Врубель М. А. 132—135, 141, 142, 152, 156, 161—164, 168, 172, 173, 177, 201

Вуич Г. П. 196
Вяльцева А. Д. 46

Гагаенко В. 111, 112
Гай М. 207, 216
Галуппи 12
Гальвани 33
Гарин-Виндинг 23
Гарулли 79
Гаяре 30, 80, 86
Гельцер В. Ф. 61, 62
Гельцер Е. В. 61, 182, 183
Герасименко А. И. 232
Гердт 197
Гзовская О. В. 228, 232
Гинкулова Т. С. 64
Глазунов А. К. 43, 58, 192
Глинка М. И. 14, 16, 19, 34, 54, 174
Глюк 138, 139, 140, 155, 164, 174
Гнедич П. П. 198
Гнесины 61
Гоголь 19, 178
Голова Г. И. 208
Голованов Н. С. 223, 232
Головин А. Ф. 226
Головин А. Я. 52, 140, 164, 194—196, 198, 201, 206—209, 214, 215, 217
Горди 82
Горев Ф. П. 46, 64
Городцов 115
Горький А. М. 178
Греков И. Н. 62
Григорий 41
Григорий Васильевич 144
Григорович И. С. 205
Грингмут 189, 220
Грызунов Н. В. 211
Гулин А. Ф. 232
Гумпердинк 124, 127, 163, 174
Гуно 175, 179
Гурилев 17

Давыдов 232
Давыдов А. Д. 46, 155
Давыдов А. М. 113, 193, 195, 208, 213
Давыдов В. Н. 61, 68
Д'Андраде 147
Даргомыжский 16—19, 34, 51—54, 174, 219
Дворищин И. Г. 129
Девойод Ж. 145—147, 164
Дейша-Сионицкая М. А. 17, 177
Делиб 145
Деллэ 41
Дельна 159
Держинская К. Г. 224
Джакомело 121
Длусский 35
Добровольская А. И. 167
Додонов А. М. 15, 29, 210
Долгоруков В. А. 73
Донауров 35
Донской Л. Д. 19, 24, 25, 27, 28, 32, 98
Дрейфус 159, 160
Дриго 197
Дудышкин Д. В. 114, 115
Дузе Э. 46, 60, 65, 87, 88, 89, 159, 176
Дума Д. А. 105—108
Дурново М. А. 62
Дюран 147

Ершов И. В. 155, 192, 193, 195, 199, 205, 209
Ермолова М. Н. 21, 46, 60, 64, 65, 136, 149

Забела-Врубель Н. И. 141, 142, 152, 172, 205
Забубенный 182
Закржевский 33, 175
Збруева Е. И. 17, 155, 193, 205
Зембрих 26
Зилоти А. И. 55
Зилоти С. И. 55—57
Зимин С. И. 40, 130, 216, 220, 223
Зичи 177
Златовратский Н. Н. 19
Зорина 155

Иванов И. И. 62
Иванов М. М. 118, 151, 164, 165
Ильинский А. Н. 39
Иноземцев П. И. 157
Ипполитов-Иванов М. М. 113, 139, 167, 168, 170, 174
Исаев Л. Л. 232

Кавалини 140, 143
Казальс 47
Казанский Л. И. 187, 188
Калинников В. 43, 170, 174
Кальцоляри 78, 115
Каратаева 34
Карелин 195, 208
Карпов Е. П. 68
Карсавина 197
Картавов 113, 129
Карякин М. М. 57
Кассилов Г. А. 115, 134, 165, 172
Касторский В. И. 193, 205, 208
Качалов В. И. 178, 228
Кашкин Н. Д. 17, 141, 151, 162
Кашман 149
Керзины А. и М. 17, 43, 150, 210
Киселевский И. П. 67
Кичеев 19
Климентова-Муромцева М. Н. 161

Клодт Н. 194, 201
Киппер О. Л. 228
Кожевников 173, 178
Кокорн Старший 159
Комаровский И. 182
Комиссаржевская В. Ф. 46, 48, 53, 55, 59—61, 64, 66—70, 217
Комиссаржевская О. Ф. 55, 56, 59
Комиссаржевский Ф. П. 21, 24, 44, 48—56, 58, 60—62, 64—67, 69, 98, 108, 123, 124, 157, 195, 233
Комиссаржевский Ф. Ф. 223
Кононов 114, 117, 131, 172
Корейша И. Я. 10
Корешенко А. Н. 166, 194
Коровин К. А. 55, 57, 135, 140—142, 145, 151, 154, 156, 160, 164—168, 178, 180, 184, 190, 191, 194, 204, 208, 209, 218, 219
Коровина 33
Корсаков С. С. 8
Корсов Б. Б. 36, 46, 65, 147, 165, 166, 177
Котоньи 139, 147
Коутс А. К. 155
Кочетов Н. Р. 141, 151, 168, 174
Кошиц 99
Кренинбренг 13
Кривенко В. С. 57
Кротков Н. С. 168, 174
Кругликов С. Н. 17, 21, 39, 42—44, 137, 140, 141, 151
Круглов А. Н. 39, 46, 99, 109
Крупенский А. Д. 196—198, 204, 206, 212
Крутикова А. П. 177
Крыжановский К. Н. 181, 211
Крылов А. И. 162
Крэг Г. 178
Кугель А. Р. 217
Куза В. И. 193
Кузнецов Н. Д. 204
Кузнецов П. 164
Кузнецова М. Н. 208
Куманин 42
Кун Ф. Ф. 183, 184
Кюи 34, 42, 62, 116—118, 168, 170, 174, 194

Ларош 115
Левенштейн 40
Легат Н. 197
Лейкин 74
Ленин В. И. 230, 233
Ленский А. П. 21, 24, 46, 64
Лентовский М. В. 114, 155, 156, 161, 162, 165
Лентулов С. А. 232
Леонкавалло 79
Леонова Д. М. 14—27, 29, 30, 32—36, 38, 50, 61, 177, 195
Лилина М. П. 54
Липковская Л. Я. 193, 195, 208, 215
Лист 40
Литвин Ф. 193
Лишин 16
Лодий П. А. 118, 123, 124, 155
Лосев 208, 215
Лосский В. А. 161, 222
Лубковская 99, 111
Лужский В. В. 228, 233
Луначарский А. В. 230, 231, 233, 234
Любатович Т. С. 157
Люберцкий 12
Любимов 129

Мазини А. 24, 25, 46, 54, 60, 67, 78, 80—82, 125, 139, 147—149, 155, 176
Максаков М. К. 121
Макшеев 64
Малашкин 35
Малиновская Е. К. 232, 234
Малютин С. В. 135, 145, 194
Мамонтов С. И. 17, 21, 24, 39, 42, 43, 48, 64, 68, 82, 105, 118, 130—139, 141—144, 146, 147, 149, 151—164, 167 — 174, 178, 179, 212, 216, 220
Маркович М. Э. 193, 205
Масканьи 78, 79, 181
Массимо-Массими 82
Масснэ 219, 221
Матова А. К. 224
Матчинский 115
Махина 15, 40
Мацолли 211
Мачтет Г. А. 19
Медведев И. Е. 99, 107—110, 112, 171
Медведева Н. М. 21, 64
Мейербер 136, 159
Мейерхольд В. Э. 52, 68, 70, 216, 217
Мельгунова С. П. 161
Мельников И. А. 138, 165, 166
Мельников П. И. 138, 139, 157, 219
Мельниковы 158
Мериме 206
Мигай С. И. 224
Мизинова Л. С. 157
Миклашевский Н. П. 115
Миллер Н. И. 82
Мирбах 230
Михайлов 105
Михайлов-Стоян 108
Молас 17
Молчановский 122, 123
Монахов Г. А. 198
Монюшко 41, 171
Морель 30, 86
Морозов А. Я. 202

Морозов С. Т. 48, 136
Морской Г. А. 112, 113
Москвин И. М. 129, 178, 228
Моттль 192
Моцарт 34, 53
Музиль 64
Мук 192
Мунэ-Сюлли 46, 159
Мусина Д. М.
Мусоргский 14, 16—19, 34—36, 42, 52, 78, 92, 114, 115, 152, 154, 166, 174, 192

Надсон 19
Направник Э. Ф. 57, 191, 192, 195, 198, 208, 209
Невежин П. М. 19
Неждановa А. В. 186, 220, 223
Незлобин 223
Нелидов В. А. 167
Немирович-Данченко Вл. И. 62, 178, 233
Нестеров 200
Нивинская 115
Никиш 192, 216, 224
Николай I 11
Николай II 224, 225
Николини 115
Носилова 208
Нотович 165

Обер 40
Обухов С. Т. 221, 225
Обухова Н. А. 224
Овчинников В. В. 209
Оленин П. С. 17, 44, 161, 165, 223
Оленина д'Альгейм 17, 35, 43
Омон III. 137, 151
Опочинин П. А. 119, 120
Оппель А. И. 34
Орлани 126
Осипов В. В. 220, 228
Островский 64, 68, 133, 155

Павлова Анна 197
Павловская Э. К. 46, 99—101, 111, 177
Павловский Ф. В. 228
Паганини 105—108, 110
Палечек О. О. 190, 194, 195, 198, 202, 203, 209
Палицин И. О. 120
Панина В. 46
Пастухов 74
Патти 115
Перетц 127
Переяславцев П. А. 182
Петина М. 197
Петров В. Р. 224
Петров О. А. 18, 21, 29, 50, 52, 124, 195
Петрова-Званцева В. Н. 167
Петровский А. П. 232
Писарев М. 162
Писемский 48
Питоев Ив. Е. 120, 121, 134, 135
Питоев Ис. Е. 120
Питоевы 120
Плотников Б. С. 108
Поленов В. Д. 133, 135, 137, 164
Полянская В. И. 49
Попов Н. А. 232
Постников П. И. 209
Правдин О. А. 186
Преображенский, 98, 112, 175, 176, 193
Протопопов И. Н. 61
Прибик И. В. 105
Прянишников И. П. 29, 51, 105
Пуришкевич 225
Пуччини 124, 155, 160, 171, 174
Пушкин 20, 48, 52

Распутин Г. 225
Рассохин В. 114
Рассохина Е. Н. 97, 114, 118
Репин И. Е. 111
Решке братья 125
Римский-Корсаков Н. А. 42, 43, 62, 78, 91, 92, 114, 116, 131—133, 136, 140—142, 144, 149—152, 155, 158, 162, 164, 165, 167, 168—170, 174, 179, 190—192, 194, 199—201, 203—206, 216, 219, 220, 221, 233
Рихтер Г. 192
Родон 155
Розанов А. И. 167
Романов 189
Рубинская 159
Рубинштейн А. Г. 41, 43, 47, 54, 103, 106, 107, 116, 162, 168, 174
Рубинштейн Н. Г. 136
Рыбаков 64
Рюбан-Лентовская 155
Рябов С. Я. 13
Рядинов 108—110, 112

Савина М. Г. 23, 68, 217
Савицкий 232
Садовские 64
Садовский М. П. 21
Сальвини 46, 65, 176
Санин А. А. 56
Сапунов Н. Н. 163
Сахновский Ю. 166
Секар-Рожанский А. В. 17, 141, 152, 157, 165, 170

Селюк-Разнатовская С. Ф. 134, 154, 165
Сен-Санс 159, 174
Сервантес 221
Сергей Евграфович (муж. Э. К. Павловской) 101,
Серебряков К. Т. 193, 205, 208
Серов А. Н. 155, 165, 174
Серов В. А. 135, 141, 142, 155, 161, 165, 174, 194, 209
Сеттофер (см. Сетов)
Сетов И. Я. 99—101, 103—105, 107, 109, 110, 113, 171
Синельников Н. А. 67, 68
Скомпская (см. Больска)
Славина М. А. 193, 195, 207
Слонов М. 166
Смирнов А. В. 193
Смирнов Д. А. 164, 212, 213
Собинов Л. В. 7, 186, 188, 210—212, 219, 228
Соколов И. Я. 64, 134, 154
Соловцов 171
Соловьев Н. Ф. 116
Солодовников Г. 131, 132, 169, 187, 191
Солодовников П. Г. 171, 173
Сонки 29
Сонцонъо 79
Сперанский Н. И. 167
Станиславский К. С. 48, 53, 54, 178, 228, 229, 232, 233
Станьо 115
Стасов В. В. 115. 116, 165
Степанова Е. Н. 224
Стравинский Ф. И. 50, 111, 165, 195
Страхова Н. И. 154, 165
Стрелецкий 36,
Стуколкин 197
Сук В. И. 113, 193, 219, 220, 221
Суллержицкий Л. А. 222
Сюннерберг 121

Таманьо 82, 127, 147, 149, 176
Тамберлик 20, 23, 26
Танеев С. И. 43
Танцини 112
Тарасов Н. И. 167
Тартаков И. В. 37, 99, 103, 105, 110, 111, 115, 155, 193
Теляковский В. А. 135, 167, 169, 182, 186, 190, 191, 195—197, 205, 206, 211, 212, 213, 215—217, 219—221, 223
Терьян-Карганова Е. О. 124
Тестов 137
Тина да Лоренцо 87, 89
Титов 195
Толстой Л. Н. 48
Тома 145
Торнаги И. И. 151
Травский В. К. 115
Третьяков П. М. 48
Трефилова 197
Трубецкой 151
Трубецкой Паоло 214
Труффи И. А. 120, 161
Тумасова 39
Тумпаков 129
Турчанинов 12
Тютюнник В. С. 64, 181

Угринович 195
Усатов 33, 108, 111, 175
Усольцев 172

Федоровский Ф. Ф. 232
Федотов А. А. 48
Федотов А. Ф. 48
Федотова Г. Н. 21, 48, 64, 65
Фигнер М. И. 66, 147, 207
Фигнер Н. Н. 26, 35, 46, 66, 67, 80, 98, 108, 109, 113, 123, 127, 133, 147, 175, 195, 213, 216
Фигнеры 66, 147
Фигуров П. П. 182
Филиппов В. И. 205
Фокин М. М. 197
Фор 30, 86
Форесто 82
Форкатти В. Л. 120, 124
Фострем А. 177
Франден М. 207
Франкетти 40, 96
Фредерикс 186
Фюрер 33

Хохлов П. А. 26, 166, 176, 177
Хренникова Е. Н. 161

Цветкова Е. Я. 105, 134, 170

Чайковский П. И. 43, 109, 112, 116, 117, 120, 155, 168, 174, 179
Черненко М. Д. 157
Чехов А. П. 178
Чечотт 110, 171
Чупрынников 195

Шаляпин Ф. И. 5, 16, 21, 33, 43, 50, 65, 134, 136, 137, 139—141, 143—147, 151—156, 158, 164—170, 174—178, 181, 186, 188, 189, 194, 209, 214, 221, 222, 224
Шаронов В. С. 155, 205
Шашина 35
Шевелев Н. А. 161
Шекспир 178

Шелапутин 105, 149, 156
Шенберг Д. А. 57
Шенберги 56
Шишкин 56
Шкафер 165, 170, 180, 218
Шопен 40
Шорникова Т. 163
Шостаковский П. А. 35, 39—41
Штейнберг Л. П. 115

Щепкин 21
Щербов 165

Щукин Л. В. 113, 129, 173, 212

Эберле В. А. 64, 139, 157
Эверарди 37, 111, 122—124
Эгиазаров С. Х. 64, 115
Экскузович И. В. 234
Эрарский А. А. 62, 63
Эспозито М. А. 140, 164, 212

Южин-Сумбатов А. И. 64, 227, 228, 233

Яковлев 113, 120

ОГЛАВЛЕНИЕ

		Стр.
	О. С. Литовский и Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) о книге В. П. Шкафера	I—VI
	От автора	5
I.	Мое детство	7
II.	Дарья Михайловна Леонова	14
III.	Московская Филармония и Филармоническое училище	39
IV.	Общество искусства и литературы и при нем «Музыкально-драматическое училище»	45
V.	Обывательская Москва	71
VI.	Италия	75
VII.	Итальянские школы пения	85
VIII.	Мой первый дебют в опере	98
IX.	Киев, Тифлис, Петербург	102
X.	Московская частная опера С. И. Мамонтова	131
XI.	Московский Большой театр	175
XII.	Мариинский театр	190
XIII.	Московский Большой театр перед революцией	219
XIV.	Октябрьский переворот	230
	Комментарии	235
	Указатель имен	250

2011110314